



Programa de Doctorado Pintura y Conservación-Restauración

Línea de Investigación: Teoría, conceptos y criterios en Conservación-Restauración

Departamento de Pintura

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Sevilla, España

TESIS DOCTORAL

**CONSERVACIÓN MEDIANTE DOCUMENTACIÓN
DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN EL CARIBE:
METODOLOGÍA APLICADA A LA OBRA DE MYRNA BÁEZ**

Doctorando:

Lic. Irene M. Esteves Amador

Codirección:

Dra. Mercedes Trelles Hernández

(Departamento de Historia del Arte. Universidad de Puerto Rico)

Dra. María Arjonilla Álvarez

(Departamento de Pintura. Universidad de Sevilla)

Diciembre de 2015

A mis muertos. Especialmente a Haydée.
Y, sobre todo, a los que desde aquí libraron esta
batalla conmigo. A Míkel, a Antonio y a mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Sin duda, redactar una tesis es un proceso solitario, como nos dijera una de las directoras de esta disertación. Lograrlo, sin embargo, es un esfuerzo colaborativo por definición. Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de familiares, amigos, instituciones, museos, bibliotecas, especialistas y, sobre todo, al del sujeto principal de esta investigación. Junto al nombre de Myrna Báez, sobresale el de la Universidad del Sagrado Corazón y el de su experto en postproducción de vídeos y programación Beningo Rosa, quien más que una ayuda fue una bendición. Así también fueron instrumentales las profesoras Adlín Ríos y Margarita Fernández, el Museo de Arte de Ponce y Lidia Aravena, directora de su laboratorio de conservación.

Al experto en conservación de nuevos medios y tecnologías del Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Mikel Rotaeché, a Lourdes Vadell, quien fuera asistente de restauración en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, a la registradora del Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR, Chakira Santiago, a la periodista Ruth Merino, a los abogados expertos en derecho de propiedad intelectual María Teresa Ramos y Fernando Rovira y a los artistas plásticos Rigoberto Quintana y Eric French, queremos agradecer igualmente toda la información que por medio de consultas o entrevistas aportaran a esta investigación. A Legna Calderón agradecemos su fotografía, a Alberto de la Vega y a Arnaldo Rodríguez su labor de grabación, mientras que damos las gracias a Emmanuell Sarriera por la que además hiciera como parte de la postproducción.

De la misma manera extendemos nuestro agradecimiento a la doctora Pilar Reguero, al arquitecto Otto Reyes, a la señora Maud Duquella, a los museos de Ponce y de la Universidad de Puerto Rico, al Ateneo Puertorriqueño y al Instituto de Cultura Puertorriqueña por permitirnos

examinar las obras de Myrna Báez que forman parte de su colección. Agradecemos también la ayuda que nos dieran otros individuos y entidades, como la comisaria Arlette de la Serna, la oficial de registro Carmen Torres, la bibliotecaria Milagros Pizarro, la cinesta Sonia Frtiz, la doctora Isabel Yamín, la señora Teresa Brigantti, el señor Mario Alegre, los empleados del Laboratorio de Conservación Anton J. Konrad, los de la Galería de Arte de la Universidad del Sagrado Corazón y muy especialmente los del Centro para el Enriquecimiento de la Docencia y Tecnología Educativa (CEDTEC) de dicha institución.

Por último, dirigimos nuestro agradecimiento a quienes, en realidad, son los primeros: a las directoras de este proyecto María Arjonilla y Mercedes Telles, a Teresita Amador, a Antonio y Mikel Ubarri y a otros miembros de nuestra familia, a amigos como Michelle Rexach y a tantos más, y finalmente a Dios por concedernos la salud física y mental para llevar a buen puerto esta investigación.

ÍNDICE

	Página
Dedicatoria.....	i
Agradecimientos.....	ii
Listado de ilustraciones.....	vii
Introducción.....	1
 I. El arte contemporáneo y su preservación: la documentación de la voz del artista como nueva forma de conservación	 11
I.1 El escogido y manejo que hace el artista de sus materiales a lo largo de la historia	 18
I.2 Las dificultades que presenta el patrimonio artístico moderno y contemporáneo	 21
I.3 “No barnice esta pintura”, la voz del artista y su documentación	27
I.4 La estandarización del modelo del ICN	38
I.5 El caso de Puerto Rico	51
I.6 El incierto destino del arte contemporáneo y la importancia de la documentación	 55
 II. La obra pictórica de Myrna Báez. Estudio de caso para la aplicación de una nueva metodología conservacionista en Puerto Rico y el Caribe	 58
II.1 Contexto histórico	62
II.2 El reto de la técnica	67

	Página
II.3 La conservación mediante documentación de la pintura de Myrna Báez	70
II.4 Criterios para la selección de obras	72
II.5 Escogido de las obras	74
II.6 Aspectos preliminares y modalidades de la entrevista de autor	77
II.7 Postproducción de la entrevista videograbada	80
II.8 Transcripción y análisis de las entrevistas	80
II.9 Entrevista introductoria	81
II.10 Análisis de la entrevista introductoria	127
II.11 Segunda entrevista	136
II.12 Análisis de la segunda entrevista	182
II.13 Tercera entrevista	188
II.14 Análisis de la tercera entrevista	232
III. Registro morfológico de la pintura contemporánea. Propuesta de un modelo basado en la región del Caribe	239

	Página
Conclusiones	260
Apéndices documentales	268
Bibliografía	412

LISTADO DE ILUSTRACIONES

	Páginas
Fig. 1. Registro Morfológico de la Pintura Contemporánea (RMPC). Encabezamiento ...	249
Fig. 2. RMPC. Renglón de las dimensiones	249
Fig. 3. RMPC. Renglón de la fecha de comienzo y finalización	250
Fig. 4. RMPC. Renglón de la relación con el artista	251
Fig. 5. RMPC. Renglón del tipo de obra	252
Fig. 6. RMPC. Renglón de los medios pictóricos	252
Fig. 7. RMPC. Listado y casillas explicativas del renglón de los medios pictóricos	253
Fig. 8. RMPC. Renglón de los otros medios	254
Fig. 9. RMPC. Renglón de los aditivos	254
Fig. 10. RMPC. Renglón del soporte	255
Fig. 11. RMPC. Renglón de la preparación	255
Fig. 12. RMPC. Listado y casilla explicativa del renglón de la preparación	256
Fig. 13. RMPC. Renglón del barniz	257
Fig. 14. RMPC. Renglón del acabado.....	257
Fig. 15. RMPC. Renglón de los anejos.....	258
Fig. 16. <i>Mangle en las salinas</i> . Vista general del anverso bajo luz ultravioleta	310
Fig. 17. <i>Mangle en las salinas</i> . Detalle bajo luz rasante	310
Fig. 18. <i>Mangle</i> . Vista general del anverso bajo luz rasante	314
Fig. 19. <i>Mangle</i> . Detalles bajo luz directa y señalamiento de manchas retocadas por la artista	314
Fig. 20. <i>Mangle</i> . Detalles bajo luz directa.....	315
Fig. 21. <i>Mangle</i> . Detalles bajo luz directa y señalamiento de bordes desgastados	315
Fig. 22. <i>Mangle</i> . Detalles bajo luz directa	316
Fig. 23. <i>Mangle</i> . Detalles bajo luz rasante y señalamiento de una marca lineal	316

Fig. 24. Mangle . Detalles bajo luz directa y rasante y señalamiento de una marca vertical	317
Fig. 25. Mangle . Detalles del reverso y señalamiento de la unión del panel que servía de refuerzo	317
Fig. 26. Mangle . Detalles de fichas técnicas en el reverso del panel y señalamiento de manchas de oxidación	318
Fig. 27. Mangle . Detalles bajo luz rasante y señalamientos de marcas y abrasiones	318
Fig. 28. Mangle . Detalles bajo luz rasante y señalamiento de rayados	319
Fig. 29. Mangle . Detalles bajo luz rasante y señalamiento de abrasiones	319
Fig. 30. Mangle . Detalles bajo luz rasante y señalamiento de rayado	320
Fig. 31. Mangle . Detalles bajo luz rasante y señalamientos de abrasiones y rayado del marco	320
Fig. 32. Mangle . Detalle bajo luz rasante y señalamiento de abrasiones	321
Fig. 33. Mangle Vista general del anverso bajo luz directa después del tratamiento	321
Fig. 34. Mangle . Detalle bajo luz directa después del tratamiento	322
Fig. 35. Mangle . Detalles del reverso bajo luz transmitida después del tratamiento y señalamiento de la oxidación de la tela producida por hongos	322
Fig. 36. Mangle . Detalles bajo luz transmitida después del tratamiento	323
Fig. 37. Mangle . Anverso y reverso bajo luz directa después del tratamiento	323
Fig. 38. Mangle . Detalle del reverso bajo luz transmitida después del tratamiento	324
Fig. 39. Mangle . Vistas generales del reverso bajo luz directa después del tratamiento ...	324
Fig. 40. Mangle . Detalles del reverso bajo luz directa después del tratamiento	325
Fig. 42. Desnudo frente al espejo . Vista general del anverso y señalamiento de daños ...	328
Fig. 43. Autopista hacia el sur . Vista general del anverso, del reverso y detalles de daños	333
Fig. 44. Autopista hacia el sur . Detalles de un rayado	334

Fig. 45. <i>Autopista hacia el sur</i> . Vistas generales del anverso, del reverso y detalles de un rayado después del tratamiento	336
Fig. 46. Gráfico de los criterios de selección de las obras	337
Fig. 47. Myrna Báez en el Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce explicando aspectos de <i>La terraza</i> luego de haber visto la pintura bajo luz ultravioleta	344
Fig. 48. <i>La terraza</i> . Detalle bajo luz rasante	344
Fig. 49. <i>La terraza</i> . Detalle bajo luz ultravioleta	345
Fig. 50. <i>Desnudo frente al espejo</i> . Vista general del anverso bajo luz ultravioleta	345
Fig. 51. <i>Desnudo frente al espejo</i> . Vista general del anverso bajo luz transmitida	346
Fig. 52. <i>Barrio Tokio</i> . Detalle de un craqueado bajo luz transmitida	346
Fig. 53. <i>Barrio Tokio</i> . Detalle de un empaste bajo luz rasante	347
Fig. 54. <i>Mangle</i> . Detalle de la textura aterciopelada del lienzo bajo luz rasante	347
Fig. 55. Depósito de obras del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). 1989. Detalle de estructura en madera para almacenar objetos bidimensionales	376
Fig. 56. Depósito de obras del ICP. 1989. Detalle de tallas de santos próximas a un muro que presenta manchas de humedad	376
Fig. 57. Depósito de obras del ICP. 1989. Detalle de un muro que presenta manchas de humedad	377
Fig. 58. Depósito de obras del ICP. 1989. Detalle de una pintura de José Campeche junto a un muro que presenta manchas de humedad y un marco apolillado	377
Fig. 59. Depósito de obras del ICP. 1989. Detalle de un muro que presenta manchas de humedad	378
Fig. 60. Depósito de obras del ICP. 1989. Detalle del acondicionador de aire con manchas de moho	378
Fig. 61. <i>Contemplación</i> , 2004. Acrílico sobre lienzo de algodón	388
Fig. 62. <i>Calle de la trinitaria</i> , 2003. Acrílico sobre lienzo de algodón	389

	Páginas
Fig. 63. <i>Nube sobre el llano</i> , 2002-2004. Acrílico sobre lienzo de algodón	389
Fig. 64. <i>Claroscuro</i> , 2002. Acrílico sobre lienzo de algodón	390
Fig. 65. <i>Mangle en las salinas</i> . Vista general del anverso bajo luz ultravioleta y trazado de cuadrícula con identificación de sustracción de muestras	394
Fig. 66. Imagen al microscopio de los hongos encontrados en <i>Mangle en las salinas</i>	401
Fig. 67. Imagen al microscopio de los hongos encontrados en <i>Mangle en las salinas</i>	401
Fig. 68. Imagen al microscopio de los hongos encontrados en <i>Mangle en las salinas</i> rodeando la fibra del lienzo	402
Fig. 69. Imagen al microscopio del cultivo de uno de los hongos encontrados en <i>Mangle en las salinas</i>	402

INTRODUCCIÓN

El ser humano figura como el principal agente de deterioro del patrimonio artístico. En el contexto del arte contemporáneo el artista es muchas veces el verdugo de su propia creación, ya sea por indiferencia y hasta irreverencia, pero sobre todo por la falta de conocimiento de los materiales y las técnicas, y por su excesiva experimentación. Según Mikel Rotaeché, experto en conservación y restauración de nuevos medios y tecnologías del Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía: “La gran mayoría de los artistas contemporáneos se aproximan a los materiales... de forma coyuntural y errática, es decir, primaria, sin un estudio previo sobre su potencial real...”¹ El empleo de materiales que no son tradicionales, como tampoco lo son sus procesos de deterioro y de transformación, han alterado el paradigma de la conservación.² Ante la falta de un terreno común, de protocolos o cartas que rijan la preservación del arte contemporáneo al igual que rigen la de los modos convencionales de creación, “los conservadores deben de entender y reconocer la intención original de los artistas y la idiosincracia de sus trabajos como piezas claves de la investigación e intervención.”³ Así como el proceso de conservar toda obra de arte lo comienza quien la hace de acuerdo a la selección de los materiales y a su manipulación, el artista también puede ser el punto de partida de tratamientos ulteriores de conservación y restauración.

¹ Hofman, Vanina. “Entrevista a Mikel Rotaeché (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)”, *Taxonomedia*, (17 de octubre de 2011, recuperado el 13 de septiembre de 2012, <<http://taxonomedia.net/?p=329#more-329>>).

² Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield. *Conservation of Easel Paintings*, (Routledge, Nueva York, EE.UU., 2012), pág. 40.

³ Ídem. Traducción de la autora. (“conservators must understand and acknowledge the artistic intent and idiosyncrasy of the works as key signifiers for research and conservation treatment.” Texto original.)

En momentos en los que la producción artística alcanza cifras históricas, el generalizado deterioro del arte de nuestros días y su pobre expectativa de vida apuntan hacia la prevención, hacia la colaboración interdisciplinaria de artistas, conservadores, historiadores y registradores, y hacia la consideración del creador de las obras como un recurso esencial para la práctica de la preservación. Son muchos los artífices de la plástica contemporánea que desean ver conservado el producto de su invención. Colaborar con el artista documentando su intención, así como también los materiales y las técnicas que empleó es un instrumento imprescindible para la conservación. La presente investigación se suscribe y adapta al marco del Caribe esta reciente metodología conservacionista denominada “conservación mediante documentación”. Su relevancia y, por consecuencia, la de esta disertación resaltan en el contexto de un país como Puerto Rico, en el que se destinan pocos recursos a la preservación, no operan laboratorios o centros especializados en la restauración de arte contemporáneo, ni existen programas que implementen la conservación por vía de la documentación.

Ante el asedio de la alta humedad, la temperatura, la incidencia lumínica y el salitre característicos del clima tropical, el aservo artístico caribeño, en gran medida moderno y contemporáneo, puede verse dramáticamente beneficiado por esta metodología ideada para conservar los nuevos modos de creación. Poner a prueba en Puerto Rico y el Caribe este tipo de conservación es un objetivo medular de nuestra investigación. De la misma manera lo es, replantear el rol del artista en la preservación. Para ello, esta tesis documenta a modo de estudio de caso la obra pictórica de la puertorriqueña Myrna Báez, inaugurando la modalidad de la entrevista de autor en dicha región. Más allá de ser un esfuerzo por preservar el valioso legado de esta primera figura del arte latinoamericano, entre sus objetivos también figura la salvaguarda de un patrimonio artístico más amplio. Este trabajo ofrece la oportunidad de poner en relevancia

estrategias que podrían ser empleadas en la documentación de la obra de otros muchos artistas para propósitos de su conservación. El resumen, reflexión y puesta en práctica del método más estandarizado de la entrevista de autor, así como los listados, tablas, gráficos y una serie de criterios para la selección de obras que conforman esta investigación son, por lo tanto, parte fundamental de nuestra disertación.

En el caso específico de todo aquel que desee conservar y restaurar la obra pictórica de Myrna Báez, nuestras entrevistas y el análisis de las mismas aspiran a ser referencia obligada del investigador. Facilitar su consulta mediante el depósito de dichos documentos en los repositorios de dos museos y universidades y en uno de carácter virtual, así como reforzarla de modo que se respeten la intención y los deseos de esta artista respecto a la presentación de su obra y a su conservación, más que una meta es una obligación. Por su parte, el diseño de un formulario morfológico de la pintura para uso de los creadores, que nutrido de la experiencia de entrevistar a esta pintora con más de medio siglo de trayectoria también integra este trabajo, busca incidir igualmente en la conservación del legado de muchos otros artífices de la creación. Apoderar al artista en la preservación de sus obras mediante esta herramienta y argumentar a favor de que se implemente curricularmente en los centros artísticos de formación son también objetivos importantes de la presente investigación. Del mismo modo, la contribución que al recopilar información historiográfica muy relevante espera hacer a la historia del arte.

Para lograr los objetivos de esta disertación, hemos consultado tanto fuentes primarias como secundarias. Entrevistamos personalmente a Myrna Báez y examinamos sus obras pictóricas. Escogidas minuciosamente como producto del trazado de 8 parámetros de selección, las 18 pinturas que son objeto de esta investigación fueron analizadas con visor y técnicas fotográficas de documentación para determinar su estado de conservación. Llevamos a cabo un

total de tres entrevistas videograbadas a la artista en diferentes fechas y lugares con el fin de abordar toda su obra pictórica en nuestra conversación, como también de estar en presencia de piezas icónicas, de entornos y de personas que han sido muy determinantes en la creación, exposición y salvaguarda de su producción. Imágenes de obras inéditas de Báez, así como de la artista trabajando fueron capturadas en la filmación. Con el metraje de las entrevistas, que una vez editadas suman más de tres horas de duración, también creamos una película de aproximadamente 14 minutos de extensión. Editar esta pieza documental, así como las conversaciones completas con nuestro sujeto de investigación, conllevó la consulta a especialistas y la adquisición de destrezas en el manejo de programas computarizados de edición. Fuera de la denominada entrevista de autor, entrevistamos igualmente a los amigos de la artista, a sus ayudantes de taller, a otros creadores, conservadores-restauradores, asistentes de conservación, historiadores del arte, comisarios, registradores, abogados y periodistas.

Como parte de esta investigación hemos visitado las colecciones privadas y públicas más vinculadas a la obra de Myrna Báez, al igual que las salas, depósitos y laboratorios de los museos puertorriqueños más importantes. Estuvimos en las residencias de su galerista Maud Duquella, de la Dra. Pilar Reguero, su principal coleccionista, de la profesora Margarita Fernández, su gran especialista, de Rafael Trelles, importante artista; en la sede de la colección Reyes-Veray, destacada por la calidad y cantidad de obras que reúne del arte contemporáneo local; en los museos de Arte de Ponce (MAP), de Historia, Antropología y Arte (MHAA), de Arte de Puerto Rico (MAPR), en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Ateneo Puertorriqueño e, incluso, en el centro de conservación del Reina Sofía (MNCARS) en Madrid, donde se practica la conservación mediante documentación.

Textos, tesis, artículos de periódicos y de revistas, catálogos de exposiciones, cartas, documentación fotográfica, informes científicos y de restauración, bases de datos, portales y páginas de Internet, al igual que otras entrevistas de artista, fueron también consultados como parte de nuestra indagación. Entre los textos más importantes que versan sobre la metodología conservacionista expuesta en esta disertación se encuentran *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art Guidelines and Practice*,⁴ cuya autora principal es Lydia Beerkens; *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*,⁵ editado por IJsbrand Hummelen, y *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*⁶ por Miguel Ángel Corzo, todos reconocidos especialistas en el arte contemporáneo y su conservación. Para el estudio de nuestro sujeto de investigación consultamos el monto de los artículos de prensa y revista, de los ensayos y catálogos de exposición de la artista y los escritos de sus principales especialistas. En lugar preferente se encuentran los de Marta Traba y Margarita Fernández, mientras que también son muy significativos los de Edward Sullivan, José Antonio Torres Martinó, Samuel Cherson y Carmen Dolores Hernández. *Myrna Báez: Una artista ante su espejo*⁷ es sin duda el más determinante, libro y catálogo razonado de la obra de

⁴ Beerkens, Lydia (et al.). *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art Guidelines and Practice*, (Jap Sam Books, Heýningen, Holanda, 2012.)

⁵ Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé. *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, (Archetype Publications, Londres, R.U., 2005.)

⁶ Corzo, Miguel Ángel (editor). *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, (Getty Publications, Los Ángeles, EE.UU., 1999.)

⁷ Fernández Zavala, Margarita (editora). *Myrna Báez: Una artista ante su espejo*, (Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, P.R., 2001.)

Báez que en ocasión de su última exposición retrospectiva editara la también comisaria de la muestra, Margarita Fernández.

Esta tesis la componen tres capítulos, una amplia producción audiovisual y un formulario interactivo en formato digital. La disímil evolución de la práctica conservacionista y la del artista con relación a la prevención, así como las problemáticas que consecuencia del experimentalismo artístico contemporáneo enfrenta la preservación, marcan el punto de partida de la presente investigación. Su primer capítulo hace despliegue igualmente de la trayectoria de la conservación mediante documentación, de su desarrollo en Puerto Rico, Europa y Estados Unidos, y del método más estandarizado de la entrevista de autor. La puesta en práctica de dicho modelo está contenida en la segunda parte de la disertación, la que más allá de presentar la transcripción y análisis de las entrevistas a Myrna Báez, profundiza en la importancia historiográfica de esta artista y en su interés por la preservación. Las tres entrevistas en vídeo se integran como archivos digitales independientes a dicha sección. El tercer y último capítulo versa sobre el registro morfológico de la pintura que diseñáramos para artistas contemporáneos. Además del argumento, la descripción e ilustración de esta herramienta interactiva de documentación, la misma se adjunta digitalmente, y así también en las conclusiones el cortometraje que sobre Báez hiciéramos como complemento de nuestra disertación.

Al margen del cúmulo informativo que puede obtenerse a partir del estudio de las obras aplicando distintas técnicas analíticas, esta tesis se basa en el principio de que la documentación es una forma de conservación particularmente útil para el cuidado del arte contemporáneo, puesto que los artistas vivos son una fuente valiosísima de información. Los conservadores coinciden en que los datos obtenidos de los propios artistas son necesarios para solucionar la

gama de problemas específicos que sus obras presentan a la preservación.⁸ Para algunos el artista es, incluso, la referencia más importante al ser quien mejor conoce el significado y morfología de los objetos y por ostentar sus derechos morales y de propiedad intelectual como autor.⁹ En la salvaguarda de la producción artística contemporánea, documentar la intencionalidad original del artista es, pues, tan determinante como el registro de los materiales y las técnicas que utilizó, pero dicha documentación sería insuficiente de no procurar igualmente la opinión y deseos de este en torno a la conservación y restauración de las obras que creó.¹⁰

Entre las diversas maneras de documentar la voz del autor se destacan el cuestionario y la entrevista, acercamientos usualmente motivados por la adquisición de las obras, su mantenimiento o intervención. Al favorecer la comunicación de tipo interactivo, la documentación por vía de la conversación permite aunar datos más específicos y de mejor calidad y desarrollar asuntos como el significado de la obra, cuyas preguntas y respuestas acarrear mayor complejidad. Opina Sofía Gomes, especialista en este tipo de conservación, que “la entrevista de artista es un elemento clave en la documentación...”¹¹ Según la profesora de la Universidad Nueva de Lisboa: “Es mediante estas entrevistas que podemos compensar la falta de información sobre la intención del artista, los materiales específicos y el proceso de

⁸ Corzo, Miguel Ángel (editor). op. cit., pág. 127.

⁹ De acuerdo a la restauradora especializada en conservación mediante documentación, Sofia Gomes, “el creador es la fuente más confiable de información en cuanto a los aspectos técnicos de su obra.” (Gomes, Sofia. “Documentation of Contemporary Art: A Case Study of a Private Collection”, *E Conservation Magazine*, Núm. 20, (junio 201, recuperado el 21 de junio de 2012, <<http://www.e-conservationline.com/content/view/1013>>..)) Traducción de la autora. (“the creator is the most reliable source of information regarding the technical aspects of his work.” Texto original.)

¹⁰ Para el jefe de conservación del Museo de Arte Moderno de Nueva York: “Respetar la intención original es la meta de nuestros esfuerzos...” (Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 20) Traducción de la autora. (“Respect for intention is the goal of our efforts ...” Texto original.)

¹¹ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“the interview of an artist is a key element in the documentation...” Texto original.)

producción.”¹² Aunque el formulario morfológico no sustituye la entrevista de autor, al estar en poder de este y no depender de la intervención de expertos en preservación, posibilita el registro casi inmediato de una parte importante de la información. Si los artistas, además, experimentan con materiales industriales, dicha inmediatez puede ser crucial puesto que de las empresas que los fabrican o distribuyen dejar de operar, conocer su constitución es algo casi imposible de descifrar. Por otra parte, el riesgo de que no recuerden todos los detalles si se les entrevista pasado mucho tiempo de la ejecución, adjudica aún mayor pertinencia al uso habitual entre los artistas de esta herramienta complementaria de documentación.

Este estudio se inserta en la ideología que lidera actualmente la práctica de la preservación: la prevención del deterioro a favor de la mínima intervención. Como bien afirma Sofía Gomes, “la documentación puede ayudar a evitar futuras intervenciones...”¹³ La vigencia y mayor relevancia que al tratar con el arte más reciente cobra el acercamiento preventivo guían la presente investigación, que interesada en el acervo artístico puertorriqueño dirige su atención a los siglos XX y XXI debido a la naturaleza casi exclusivamente moderna y contemporánea de dicha producción. Procurar la conservación del arte contemporáneo en Puerto Rico es, por lo tanto, atender una porción muy significativa del patrimonio artístico de esta región. El carácter preventivo de la conservación mediante documentación, no solo la adecúa a la realidad de países que patrocinan de forma insuficiente la restauración y gestión patrimonial, sino también a una de índole universal como es la difícil restauración del arte actual.

La dificultad de conservar el patrimonio moderno y contemporáneo valida la premisa que expusiera el reconocido historiador Ernst Gombrich al referirse a los nuevos modos de creación.

¹² Ídem. Traducción de la autora. (“It is through these interviews that we can overcome the lack of information on the artist’s intention, specificity of installation materials and production process.” Texto original.)

¹³ Ídem. Traducción de la autora. (“documentation can help avoid future interventions...” Texto original.)

En el arte todo avance conlleva un retroceso, concluye quien también hiciera importantes aportaciones a la teoría de la restauración.¹⁴ Mientras que hoy tenemos una mayor cantidad y sofisticación de herramientas para conservar los bienes culturales, la producción artística no solo es más numerosa sino más experimental, retando los adelantos de la conservación. Aun cuando “el arte contemporáneo... con frecuencia se ha cuestionado por sus materiales”, como declara el conservador jefe del Museo de Arte Moderno de Nueva York, James Coddington,¹⁵ su importancia disfruta de un consenso innegable y son muchos los intereses que favorecen su preservación. Sin duda, los conservadores y restauradores estamos llamados a enfrentar el legado artístico más inmediato en aras de lograr su correcta transmisión.

La valía del arte contemporáneo y muy especialmente la de la pintura de Myrna Báez es lo que mejor justifica esta investigación. Así también, la transformación que a consecuencia del alto grado semántico y experimental de la producción artística de nuestros días ha sufrido la disciplina de la conservación. De la misma manera que este estudio se interesa en los cambios que atraviesa la restauración, le competen los que a lo largo de la historia ha experimentado el rol del artista con relación a la estabilidad de su producción por ser, sobre todo estos últimos, los que a partir de la modernidad han determinado el surgimiento de la conservación por vía de la documentación. Mientras que el experimentalismo imprime a la obra de Myrna Báez gran contemporaneidad, esta artista desdibuja el perfil generalizado del creador contemporáneo al proponer la documentación de su pintura para que esta se pueda conservar. El artista, visto por muchos como el causante de la naturaleza efímera que amenaza su creación, queda reivindicado por Báez como primer responsable de la preservación. Es en la petición de esta líder de la

¹⁴ Gombrich, E. H. *Story of Art*, (Phaidon, Londres, R.U., 1995), pág. 617.

¹⁵ Corzo, Miguel Ángel (editor). op. cit. pág. 19. Traducción de la autora. (“contemporary art... has frequently been questioned on material grounds.” Texto original.)

pintura puertorriqueña y ahora también de su conservación mediante documentación, que nuestra tesis encuentra su principal motivación.

Este trabajo se presenta para aspirar al título de doctora por la Universidad de Sevilla. Su obtención conllevará el reconocimiento como especialista en la obra de esta artista y la validación de esta reciente metodología, apoyando así su extrapolación para que en el ámbito académico y el de la conservación pueda documentarse el acervo artístico contemporáneo del Caribe con el ánimo de lograr su preservación.

I. EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU PRESERVACIÓN: LA DOCUMENTACIÓN DE LA VOZ DEL ARTISTA COMO NUEVA FORMA DE CONSERVACIÓN

El único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente verdadero es el estado presente. Cualquier otra definición del estado auténtico o, mejor, del estado históricamente auténtico de un objeto, coincidirá tan solo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería de ser su estado real.

Salvador Muñoz Viñas

De acuerdo al filósofo neozelandés Denis Dutton y su teoría darwiniana de la belleza los primeros objetos artísticos, las llamadas hachas o bifaces achelenses, anteceden nuestro momento histórico por aproximadamente 100,000 años.¹⁶ Los esfuerzos para preservar aquello que denominaríamos obras de arte, sin embargo, ocurrieron mucho después. No es hasta la antigüedad grecolatina, según lo documentan Plinio y también Vitrubio en el siglo I a.C., que el ser humano lleva a cabo las primeras restauraciones.¹⁷ Fundamentalmente reparaciones, las intervenciones más tempranas buscaban restituir el valor estético del monumento u objeto. De resultar infructíferas o simplemente no ser posibles, era común que estos quedasen sustituidos por nuevas y “mejores” versiones. Muy conocida es, por ejemplo, la ciclópea y también rápida

¹⁶ Dutton reta la opinión generalizada de que las expresiones artísticas más longevas sean aquellas que se remontan a alrededor de 30,000 años atrás como las pinturas rupestres de la cueva de Lascaux, por ejemplo. Véase para más información sobre la teoría darwiniana de la belleza la ponencia de Dutton como parte de las charlas TED: http://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty?language=es#t-83266.

¹⁷ Calvo, Ana. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, (Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1997), pág. 193.

reconstrucción que de las estructuras y relieves escultóricos de la Acrópolis mandó a hacer Pericles luego de la victoria sobre el imperio persa en territorio ateniense.¹⁸

Previo a los griegos y a la gran admiración que por su arte sintieron los romanos, como lo demuestran sus numerosas copias de la estatuaria clásica, entre ellas el *Discóbolo* de Mirón, el *Doríforo* de Policleto y el *Apolo de Belvedere*, podría decirse que gran parte del patrimonio ancestral ha sobrevivido gracias al azar. Es este el caso de milenarias pinturas rupestres que irónicamente adeudan su vida a fenómenos como sismos, que sepultándolas impidieron el acceso del hombre y de otros agentes de deterioro. Por ello, luego de que algunas de estas fuesen descubiertas y expuestas, como la cueva de Lascaux en Francia y la de Altamira en España, tuvieron que ser nuevamente clausuradas al producirse una vertiginosa y sorpresiva degradación. La reapertura de un conjunto como el español doce años después de su cierre conllevó un ambicioso proyecto, que *imponiendo las más estrictas medidas y rigores fuera necesario para conciliar la salvaguarda del bien prehistórico con su exposición*.¹⁹

Mientras que el contacto del público con la obra es hoy una preocupación central, según Aloïs Riegl el carácter pragmático que acompañaba a buena parte del acervo artístico del pasado

¹⁸ El pésimo estado en que quedaron los templos del monte sagrado parecía corresponder al resultado contrario. Su reconstrucción, considerada el proyecto arquitectónico más ambicioso de la Grecia antigua, incidiría sobre lo que desde el primer momento había parecido una derrota inevitable. Según Janson, la decisión del líder de Atenas de recurrir a un fondo común de defensa de los territorios de la península para sufragar el enorme costo del nuevo Partenón cuando todavía no cesaba la amenaza de Persia, provocó gran descontento trazando el camino hacia el nefasto desenlace de las guerras del Peloponeso. (Janson, H. W. y Anthony F. Janson. *History of Art*, (Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, EE.UU., 1997), pág. 131.)

¹⁹ La presencia humana puede ser tan perjudicial que el *Programa de Investigación para la Conservación Preventiva y Régimen de Acceso de la Cueva de Altamira* impuso un control severo, incluso, a la vestimenta de los visitantes. Un artículo del diario *El País* la describía de la siguiente manera: “podrán acceder a la cueva..., ataviados como personal de investigación. Vestirán monos desechables, gorro, mascarillas, así como un calzado especial...” (Fernández-Santos, Elsa. “La cueva original de Altamira reabre 12 años después”, *El País*, (24 de febrero de 2014, recuperado el 25 de agosto de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/24/actualidad/1393245153_024665.html>..))

determinó, sin embargo, el que se pudiera preservar. Si su utilidad rebasaba, además, el interés de los contemporáneos apelando a otros grupos y civilizaciones por igual, puntualiza el autor de *El culto moderno a los monumentos* que la posibilidad de su sobrevivencia era aún más. Así lo demuestra el destino que corrieran monumentos como el Panteón, la única estructura romana antigua que por responder a necesidades afines a las de los pueblos que ocuparon la primera capital del Imperio se sostiene casi intacta. No corrió igual suerte el Coliseo, el que fuera visto por los primeros cristianos como la cantera de donde sustraerían la piedra para la construcción de otro tipo de edificaciones, un evento histórico que en gran medida explica su deteriorado estado actual. Posteriormente, durante el rescate de la antigüedad grecorromana en época renacentista el reconocimiento del vínculo intrínseco entre el pasado y el presente llevó al ser humano a conservar con ánimo histórico. La restauración interpretativa e imitativa de la escultura helenística del *Laocoonte* es un buen ejemplo de dicho criterio favorecido desde entonces.²⁰ A partir de la Edad Moderna a las razones antes señaladas se añaden otras como el valor didáctico de la obra de arte en el siglo XVII, el romántico valor de antigüedad en el siglo XVIII, el valor de la obra o monumento como legado futuro en la modernidad y hasta el valor comercial en la actualidad.²¹

²⁰ Hasta el propio Miguel Ángel se involucró en dicha restauración. Luego de plantear que el brazo que le faltaba a la figura del padre estaba originalmente flexionado hizo una versión para que se le incorporara como parte de su tratamiento de conservación. Aunque no se llegó a utilizar, hoy el brazo se expone junto a la escultura que es parte de la colección de los Museos Vaticanos. En una intervención cercana al 1960 fueron removidos los añadidos que producto de distintas restauraciones habían ido sumándose al grupo escultórico a lo largo de los siglos.

²¹ Ejemplo de lo último son las palabras y la terminología utilizada por el que fuera presidente de Cantabria, cuando ante las consecuencias económicas, como también publicitarias, de lo que parecía una clausura permanente de la cueva de Altamira, insistiendo en su reapertura dijera: “Altamira es un activo del que no podemos desprendernos. Cada personalidad que viene a Cantabria quiere visitarla.” (Fernández-Santos, Elsa. “Un “experimento” reabre Altamira”, *El País*, (19 de enero de 2014, recuperado el 25 de agosto de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/18/actualidad/1390057001_151020.html>).) Otro ejemplo contundente del valor de intercambio que actualmente tienen las obras de arte se da en la ciudad de Detroit, que por atravesar una crisis económica sin precedentes contempla vender piezas que fueron compradas con dinero público (entre ellas una pintura de Van Gogh) para salvar su plan de retiro. Al ser entrevistada, la directora ejecutiva del museo de arte

Actualmente la conservación de bienes culturales es una práctica, por definición, interdisciplinaria. Constituida por dos caras: la conservación y la restauración; una parte se concentra en la prevención de los daños, casi siempre mediante recursos externos al objeto artístico, y otra se encarga de reparar con habilidad manual y conocimientos científico-técnicos los que no han podido ser evitados.²² Para lograr su cometido de mantener las propiedades tanto físicas como culturales de los objetos de modo que trasciendan con todos sus valores, exige conocimientos históricos, artísticos y científicos, así como la participación de otros especialistas, entre ellos historiadores del arte, químicos, arquitectos y registradores.²³ A medida que la conservación, originalmente pensada como una práctica artesanal, se vuelve más científica y tecnológica, va ensanchándose la brecha que desde el siglo XVIII separa la especialidad del artista de la del conservador.²⁴ En el año 1888, por ejemplo, comienza a operar el primer laboratorio en el Staatliches Museum de Berlín, al que rápido se añadieron otros en importantes instituciones museísticas de Londres, de París y de Nueva York. Mientras, en el siglo XX organizaciones como la UNESCO abonan igualmente a la labor conservacionista incorporando el componente de la legislación. En 1946 dicho organismo crea el Consejo Internacional de

contemporáneo de dicha ciudad (MOCAD, por su sigla en inglés) Elysia Borowy-Reeder, se sorprende de que obras que no se adquirieron a modo de activo ahora cobren dicho valor. (Véase para tener acceso a la entrevista: <https://youtu.be/z4ZxfViSQZw>)

²² En países de habla latina se utiliza el término conservación preventiva a modo de una tercera rama dentro de la práctica conservacionista, que se especializa en la prevención. Mientras que Ana Calvo, por ejemplo, la incluye en su libro de definiciones sobre conservación y restauración, Salvador Muñoz Viñas opina, sin embargo, que “es esta una expresión especialmente desafortunada, porque no existe ninguna conservación no preventiva...” Según él, “toda actividad de conservación intenta mantener el bien en su estado actual, evitando daños ulteriores.” (Muñoz Viñas, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*, (Editorial Síntesis, Madrid, España, 2003), pág. 23.)

²³ Calvo, Ana. op. cit., pág. 63.

²⁴ Todavía en el siglo XVII un maestro barroco del calibre de Diego Velázquez, además de ser el pintor del rey de España fungía igualmente como su restaurador. El que fuera común en un momento dado que en una misma persona confluyeran el artista y el restaurador resulta interesante desde la perspectiva de la conservación del arte contemporáneo, para la cual la colaboración de ambas partes es tan importante.

Museos (ICOM, por su sigla en inglés) y en el 1956 el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM), los que fomentan el intercambio internacional de conocimiento y la toma de decisiones colectivas acerca de la práctica y su reglamentación.

El saldo de la historia de la restauración incluye asimismo las voces de respetados pensadores y artistas que a lo largo del tiempo se han pronunciado en contra de la intervención de los bienes culturales. Desde el siglo XVI el artista y también biógrafo renacentista Giorgio Vasari decía que “sería mejor, algunas veces, quedarse con las cosas hechas por hombres excelentes un poco destruidas, que hacerlas retocar por quien sabe mucho menos”.²⁵ De otra parte, entre los siglos XVIII y XIX Francisco de Goya y Lucientes, enemigo acérrimo de la restauración, abogaba a favor de las bondades del paso del tiempo sobre las obras cuando decía que este “también pinta”.²⁶ Poco después otros, como el escritor inglés John Ruskin, teorizaban acerca del inevitable fin del patrimonio artístico comparándolo al de todo hombre; y en el siglo XX Pablo Picasso, según un relato de Gertrude Stein, consciente de que algunas de sus obras perecerían en poco tiempo enfatizaba el mito que a su paso dejarían estas, restándole importancia a su permanencia física. “Nadie verá la pintura, sino la leyenda de la pintura, la leyenda que la pintura ha creado. No hace ninguna diferencia si la pintura sobrevive o no”, alegaba el gran líder del arte moderno.²⁷

²⁵ Calvo, Ana, op. cit.

²⁶ Ídem, pág. 195.

²⁷ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. xix. Traducción de la autora. (“No one will see the picture, they will see the legend that the picture has created. It makes no difference if the picture lasts or doesn’t last.” Texto original.)

En tanto, otras voces también muy relevantes han ido afianzando la zapata teórica de la conservación y restauración. Entre estas, sobresalen en el siglo XIX la del escritor, arquitecto y arqueólogo francés Viollet-le-Duc, como también la del mencionado escritor inglés John Ruskin, y a finales del mismo siglo la del historiador del arte austríaco Aloïs Riegl. Aunque de modo menos directo, importantes nombres como los del crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin, los de historiadores como el alemán Erwin Panofsky y el estadounidense Bernard Berenson, así como más recientemente el de Ernst Gombrich, también inciden sobre la teoría de la práctica. Los restauradores Paul Philipot, Paolo y Laura Mora y Albert France-Lanord, entre otros, han hecho igualmente importantes contribuciones teóricas desde adentro de la profesión.²⁸ Si bien algunos como Eugene F. Farrell, quien fuera el conservador jefe de la Universidad de Harvard, han opinado que no existe ningún texto que teorice cabalmente la conservación de obras de arte, la *Teoría de la restauración* de Cesare Brandi publicada en 1963 y la que bajo el título *Teoría de la restauración y unidad metodológica* presentara a finales del mismo siglo Umberto Baldini están entre los trabajos que más contundentemente han aspirado a ello.²⁹ De la misma manera lo ha hecho la *Teoría contemporánea de la restauración* que escribiera el profesor de la Universidad Politécnica de Valencia Salvador Muñoz Viñas en un esfuerzo por reunir el mencionado cúmulo de fuentes que Farrell describe como “extraordinariamente dispersas”. Si algo distingue esta teoría más reciente de la restauración es su carácter reflexivo y crítico. Muñoz Viñas pone en tela de juicio el principio de la reversibilidad, cuestiona la conservación

²⁸ Véase para acceder a algunos de los escritos de todos estos estudiosos, que más directamente tienen que ver con la práctica de la conservación: Price, Nicholas Stanley, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, (The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, EE.UU., 1996.)

²⁹ La aportación que en este sentido también representan las cartas internacionales y regionales es indiscutible. Ejemplo de las primeras es la Carta de Atenas del 1931, la de Venecia del 1964 y la de Cracovia del 2000, y de las segundas, la Carta Italiana del Restauo del 1932, la del 1972 y la Declaración de Ámsterdam del 1975.

científica, problematiza la acepción generalizada del concepto de autenticidad ensanchando su validez más allá del estado original, reta la coherencia de términos tan acuñados como el de la conservación preventiva y propone la consideración de todo aquel que se vea afectado por el tratamiento de la obra que lleva a cabo el conservador-restaurador.³⁰

Así como el significado, el propósito y las herramientas del arte han evolucionado, también lo han hecho los distintos aspectos de la conservación. La consciencia de la naturaleza evolutiva de la ciencia y de las lecciones que brinda la historia insertan definitivamente en la práctica la aspiración de que los materiales empleados sean reversibles con la esperanza y hasta la certeza, igual que aquella que siente un padre para con su hijo, de que las próximas generaciones podrán hacerlo mejor. La tecnología aplicada a las intervenciones es cuestionada en la medida en que ha demostrado no ser infalible. El tratamiento de las limpiezas, los criterios de reintegración, y, sobre todo, aspectos técnicos acerca de disolventes, resinas, adhesivos y barnices, se tornan en asuntos polémicos. Quizá porque precisamente lo siguen siendo al día de hoy, es que se observa una clara tendencia hacia el desarrollo de métodos mitigantes en lugar de remediales. Expertos como Ana Clavo adjudican prioridad a la prevención al decir que la restauración o intervención de los objetos artísticos es consecuencia de la ineficacia de medios preventivos de actuación. Dentro de la conservación de arte contemporáneo surge recientemente una modalidad que vela, incluso, por evitar los daños que en un patrimonio morfológica y conceptualmente tan complejo a menudo puede provocar el propio restaurador. Denominada “conservación mediante documentación”, este capítulo trata sobre dicha metodología, cuyo punto de partida es la voz del autor.

³⁰ Acerca de lo último observa Farrell que la teoría moderna en general “se preocupa más por las personas que por los objetos.” Muñoz Viñas opina que “el restaurador no puede hacer lo que él decida, lo que él crea mejor, lo que él considere más honesto, lo que a él le han enseñado,... el criterio principal que debería guiar su actuación es la satisfacción del conjunto de sujetos a quienes su trabajo afecta y afectará en el futuro.” (Muñoz Viñas, Salvador. op. cit., págs. 9 y 177.)

I.1 El escogido y manejo que hace el artista de sus materiales a lo largo de la historia

Presente desde la antigüedad en el cuidado de la elección de los materiales y del manejo de la técnica, los inicios de la prevención revelan al artista como el primer responsable de la conservación. En Egipto el empleo de piedras como la diorita y de técnicas como el fresco y la encáustica aspiraban a una pintura y estatuaria físicamente tan trascendentales como las creencias de ultratumba que las sustentaban.³¹ La maestría técnica de esta civilización tan temprana posibilitó eventualmente la revolución artística griega, una de las más importantes de la plástica. Los protagonistas de la gesta helénica ocuparon los anales de la historia más temprana, producto del virtuosismo que sus contemporáneos también admiraron en las obras de ellos. Como los egipcios, los griegos dominaron la duradera técnica del fresco y resistentes materiales como el pétreo,³² con el que los romanos a su vez levantaron imponentes estructuras, algunas de ellas al día de hoy casi intactas y todavía funcionales.³³ Por su parte, los 1,000 años aproximados que abarca la historia medieval estuvieron liderados por individuos capaces de debatirse en distintas esferas del arte gracias a una formación que desde muy jóvenes los exponía a todos los pormenores de la práctica.

En las postrimerías de la Edad Media, la novedosa técnica del óleo introducida por los pintores flamencos y que en poco tiempo dominaron los italianos del siglo XV conciliaba la

³¹ Lo mismo se puede decir de su arquitectura. Según los importantes ingenieros, científicos y arqueólogos entrevistados en la serie documental *Life After People* (La tierra sin humanos), si desapareciéramos de la faz de la Tierra el complejo piramidal de Giza sería la última estructura en perecer.

³² Indudablemente habría que añadir el bronce, cuyo empleo dominaron mediante la técnica de la cera perdida. Algunos expertos como el profesor de la Universidad de Cambridge, el Dr. Nigel Spivey, consideran que los llamados Bronces o Guerreros de Riace son las mejores esculturas que jamás se hayan hecho. Su excelente estado de conservación, luego de haber estado en el fondo del mar durante siglos a consecuencia de un naufragio, es también impresionante.

³³ El acueducto de Segovia, construido a finales del siglo I, estuvo funcionando hasta mediados del XX, por ejemplo.

conquista del mundo visible con la de la estabilidad física de los objetos que la representaban. No obstante, a partir de la Era Moderna el perfeccionamiento del oficio heredado comienza a ser reemplazado por la originalidad e inventiva atribuidas en el Renacimiento al “genio” creador. La experimentación de Da Vinci en la *La última cena* provocó que la pintura comenzara a desprenderse del muro ante los ojos de su autor. En su documentación de la vida de este y de otros artistas contemporáneos, Vasari menciona precisamente el fracasado desempeño de nuevos materiales.³⁴ Lo que mina, sin embargo, el hasta entonces riguroso conocimiento técnico en Occidente es el surgimiento de las academias del siglo subsiguiente. Al desbancar el aprendizaje más integral del taller medieval, emergentes centros de aprendizaje como la Real Academia de Pintura y Escultura de París, trastocan el entrenamiento del artista occidental. El modelo academicista no solo se generaliza, sino que sobrevive como antecedente directo de las escuelas de arte del presente.³⁵

La posterior autonomía del artista romántico es aún más vigente. Independizarse de la comisión del patrono supuso un menor acceso a materiales costosos, nobles y también duraderos desde el siglo XIX. La añorada libertad de expresión prácticamente obligó a los artistas decimonónicos a decantarse a favor de la pintura por ser más accesible en términos económicos. Por ello, a partir de este siglo y hasta la posguerra de mediados del XX, el arte pictórico lidera los cambios que sufrió de forma cada vez más consecutiva la plástica en Occidente. Desde que Édouard Manet abandonara la generalizada noción ilusoria del objeto pictórico enfatizando su realidad bidimensional, se sientan las bases de la exploración de tipo formal. Interpelados por el

³⁴ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 19.

³⁵ Acerca del currículo que estableció Lebrun en la Real Academia de Pintura y Escultura de París, dice Janson: “Este marcó el patrón para todas las academias posteriores, incluidas sus sucesoras, las escuelas de arte de hoy.” (Janson, H. W. y Anthony F. Janson, op. cit., pág. 601.) Traducción de la autora. (“This set the pattern for all later academies, including their successors, the art schools of today.” Texto original.)

nuevo concepto de la “pintura pura” sus seguidores los impresionistas comenzaron a recargar “matéricamente” el lienzo aplicando el color como brotaba de su innovador empaque tubular.³⁶ Este interés en el material que constituía fundamentalmente toda obra pictórica y en su modo de aplicación abrió las puertas desde el último tercio del siglo XIX a que el lienzo se convirtiera en soporte de mucho más que color.³⁷

Para la segunda década del siglo posterior los denominados *collages* de Pablo Picasso y George Braque parecían, en opinión de algunos sorprendidos, ser el resultado de haber pegado sobre la superficie plana el contenido de la papelería o recipiente de basura. La bienvenida a la experimentación con materiales tan novedosos como ajenos para el arte, les ganaría el nombre de “antiartísticos”, al igual que contrarios a la práctica del artista parecían los nuevos modos de creación. En poco tiempo esta apropiación temprana del excedente y de los desperdicios de la sociedad moderna fue superada por otra del todo literal, el *ready-made* o “arte encontrado” de Marcel Duchamp. Según Arthur Danto, con el orinal todo pasó a ser “artísticamente franquiciado”, disipándose de forma definitiva la línea que separaba los objetos artísticos de otros tipos de producción.³⁸ Desde entonces, como diría Mario Vargas Llosa, todo se vale en el

³⁶ Sobre la invención de la pintura de tubo dice Peter Arguimbau: “El invento de la pintura de tubo de John G. Rand comenzó a ser producido por Winsor & Newton en 1841 en Inglaterra. Este evento en sí mismo redefiniría el rumbo del arte, no solo porque cambiaría el modo de trabajar de los artistas y la cualidad de la pintura, sino lo que era el arte.” (Arguimbau, Peter. *How Tube Paint Changed Art History*, recuperado el 2 de febrero de 2013, <https://philbrookdocentclass2014.files.wordpress.com/2013/12/tube_paint_2010_4p.pdf>.) Traducción de la autora. (“The invention of tube paint by John G. Rand went into production by Winsor & Newton in 1841 in England. This single event would redefine the direction of art; not only by changing how artists worked, the quality of painting, but ultimately what was art.” Texto original.)

³⁷ Refiriéndose al posterior y muy característico experimentalismo del arte contemporáneo, Rotaèche identifica en dichas propuestas su antecedente. Según el experto en nuevos medios: “la experimentación como *leit motiv* es una característica del arte del siglo XX desde mucho antes de la irrupción del *Ready Made*,... los impresionistas fueron los primeros en romper la autoridad de la academia de bellas artes y de sus materiales.” (Hofman, Vanina, op. cit.)

³⁸ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 9.

arte moderno y contemporáneo, los extremos se equivalen y nada también vale.³⁹ Mientras que en el siglo XIX el artista todavía no disponía de tantos materiales, como bien lo ha dicho el ganador del premio Turner, Tony Craig, ahora puede echar mano literalmente de todo, con opciones que van desde el excremento hasta el oro.⁴⁰ En la medida en que la falta de conformidad hacia nociones y definiciones pasadas del arte se generaliza y la innovación se convierte en paradigma, la “tradición de lo nuevo”, término acuñado por Harold Rosenberg, pasa a ser nueva tradición. En ella, lo “antiartístico” se convierte en norma y deja de ser excepción. Haciendo obras con materiales que otros antes no consideraran o tan siquiera tuvieran a su disposición, los artistas modernos y contemporáneos se distancian del pasado y así también del perfil de los orígenes de la prevención.⁴¹

I.2 Las dificultades que presenta el patrimonio artístico moderno y contemporáneo

En la modernidad, ya lo puntualizaba Gombrich desde los años sesenta del siglo XX, casi todo cobra un cariz artístico en los países desarrollados de Occidente. La generalización del arte quedaba demostrada entonces, de acuerdo al historiador de origen austríaco, hasta por el patrón de cortinas de baño que se codeaban con la estética de la tan acogida nueva abstracción.⁴² Al dirigir la mirada a la historia del arte desde sus orígenes hasta el presente, el patrimonio moderno

³⁹ Vargas Llosa, Mario. “Tiburones en formol”, *El País*, (5 de octubre de 2008, recuperado el 2 de junio de 2011, <http://www.elpais.com/articulo/opinion/Tiburones/formol/elpepiopi/20081005elpepiopi_12/Tes>.)

⁴⁰ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 116.

⁴¹ Véase para conocer un estudio extenso y detallado sobre la historia del escogido y manejo de los materiales por parte de los artistas modernos y contemporáneos el capítulo “Los artistas del siglo XX y su relación con los materiales artísticos” del texto de Mikel Rotaache, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, (Editorial Síntesis, Madrid, España, 2011.)

⁴² Gombrich, E. H., op. cit., pág. 616. Hoy, la presencia del arte es tan dramática que para el importante coleccionista y publicista estadounidense Cliff Einstein, “... el arte en nuestros días ya no refleja la cultura popular, sino que es la cultura popular.” (Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 101. Traducción de la autora.) (“... fine art today no longer reflects our popular culture; it is our popular culture.” Texto original.)

y contemporáneo se revela, sin embargo, como uno de los más inestables morfológicamente y, por lo tanto, necesitados de conservación. Su creciente aceptación también contribuye a dicha situación, ya que al proliferar las exhibiciones de este tipo de arte en toda clase de espacios con ellas aumenta la posibilidad de que las obras sufran por su transporte, montaje y por la interacción del público con la nueva creación.⁴³ En momentos en que la cantidad de objetos artísticos alcanza además cifras históricas, la mencionada ubiquidad del arte contrasta con aquella que a finales del siglo XIX añoraron, por ejemplo, los integrantes del *Art Nouveau*. Una importantísima parte del también llamado Modernismo que influenciado por el movimiento del *arts & crafts*, no solo deseó someter todo tipo de objeto al rigor del diseño artístico, sino al escogido de materiales nobles y a la manufactura artesanal, se invirtió. En lugar de sofisticarse la forma, construcción y morfología de todo cuanto nos rodea, a partir del siglo pasado fueron los productos de la sociedad industrializada de la mano de su naturaleza descartable, banal y hasta antiestética los que irrumpieron el hasta entonces cercado mundo de lo artístico, trastocándose igualmente la especialidad del conservador.

Al cuestionar la constitución material de la producción artística reciente, algunos conservadores se preguntan si el espaldarazo que el arte moderno y contemporáneo diera al pasado es también el que recibe de parte de su creador. En la contemporaneidad, además del alto grado de experimentación amparado bajo la insignia de la innovación y suministrado por los innumerables productos de la industrialización, el concepto de la obra va a menudo por encima de su materialidad. Intencionadas condenas de muerte que el artista imprime a sus objetos desde el momento en que los concibe como el arte efímero y hasta autodestructivo forman, incluso,

⁴³ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit.

parte de esta modalidad.⁴⁴ Ante la problemática que para la conservación suponen legados artísticos más complejos y vulnerables como la producción artística del siglo pasado y del actual, desde finales del siglo XX se organizan eventos internacionales que reúnen a historiadores del arte, a curadores, a químicos y a funcionarios de museo, a filósofos, e inclusive a abogados, interesados en lograr su correcta transmisión. En el contexto de la salvaguarda de una producción plástica cada vez más experimental, surgen propuestas e interrogantes de una comunidad conservacionista activa y asertiva que se cuestiona la idea que, de perecer el patrimonio más reciente, tendrán las generaciones futuras sobre nuestro presente.⁴⁵ Como parte de dicho debate afloran preguntas tan importantes como aquella que plantea si el arte de nuestra época es solo para sus contemporáneos, planteamientos cuyas respuestas muy bien podrían cuestionar la función misma del conservador.

Para algunos como Gombrich y el reconocido director de museos Thomas M. Messer, la validez artística de la obra parece ser, sin embargo, la primera cuestión. Desde la labor historiográfica, refiriéndose a los objetos de los dadaístas, escribe el primero que creía “un tanto incongruente, documentar, analizar y enseñar semejantes gestos del “antiarte” con la misma solemnidad, por no decir pompa, que ellos se propusieron ridiculizar y abolir.”⁴⁶ Messer opina,

⁴⁴ Es gracias a la documentación fotográfica, complemento de muchas tendencias del arte contemporáneo, que todavía podemos ver el ya inexistente *Spiral Jetty* de Robert Smithson, como también el *Homenaje a Nueva York* de Jean Tinguely, una escultura mecanizada que se autodestruyera durante su acto performático.

⁴⁵ Esta pregunta presenta una situación parecida a la que enfrentaron los realistas a mediados del siglo XIX cuando renegaron de la pintura histórica bajo la premisa de que plasmando eventos del pasado harían de su presente uno inaccesible posteriormente. Por el contrario, al hacer obras perecederas los artistas contemporáneos refuerzan en gran medida dicha inaccesibilidad. La actitud de muchos creadores en la actualidad es la que, por ejemplo, Ed Rossbach asumía cuando al hablar sobre sus distintivas piezas tejidas decía usar cualquier material que fuera necesario sin dejar que ninguna consideración relacionada a la conservación determinara su modo de creación. (Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. xi.)

⁴⁶ Gombrich, E. H., op. cit., pág. 601. Traducción de la autora. (“...a little incongruous to record, analyse and teach such gestures of ‘anti-art’ with the very solemnity, not to say pomposity, they had set out to ridicule and abolish.” Texto original.)

por su parte, que la confección de objetos artísticos con cualquier cosa no significa que cualquier cosa pueda considerarse una obra de arte. Así se sostenga este tipo de posturas, el trascendentalismo de la propuesta dadá y de Duchamp es innegable y su poderoso efecto sobre la conservación del arte de nuestros días, uno transformador.

El que muchos de los materiales de la producción artística moderna y contemporánea provengan de nuestro entorno cotidiano no quiere decir que están los profesionales de la conservación mejor familiarizados con su naturaleza y evolución. El conservador-restaurador a menudo se ve impedido de intervenir los objetos del arte contemporáneo por ignorar sus procesos de envejecimiento, la manera de estabilizarlos y las reacciones que puedan desatarse al emplear ingredientes y soluciones adicionales como parte de su intervención. “A diferencia de lo que ocurre con los materiales y técnicas tradicionales”, explica Mikel Rotaèche, “carecemos de un acervo técnico sobre materiales solvente, que nos permita conocerlos a fondo...”.⁴⁷ Estas obras “en muchos casos evolucionan, envejecen, de forma inesperada, tanto para el artista como para el conservador o incluso la institución museológica”, que avala su experimentalismo y a la vez desea su preservación.⁴⁸

El agravante del desconocimiento de los materiales por parte de los artistas contemporáneos, así como el de su improvisación, se añaden al de la experimentación. Para Rotaèche, el que un grupo amplio de estos no conozca ni investigue de antemano las propiedades de los materiales que utilizan sopesando sus dificultades, presenta un importante problema, tanto de conservación como de presentación. Por otro lado, al experimentalismo e ignorancia se suma también la indiferencia. Refiriéndose en este caso a la intencionalidad, el conservador español

⁴⁷ Hofman, Vanina, op. cit.

⁴⁸ Ídem.

advierte que el artista de nuestros días “... no anhela hacer objetos únicos y eternos, como en el arte tradicional, objetos transmisibles e inmutables, sino experiencias o en todo caso objetos reproducibles y adaptables, tal y como predijo Walter Benjamin.”⁴⁹ El descuido material de la obra puede también ser un acto de rebeldía consciente en contra de nociones representativas de la autoridad del museo tradicional, tal como la preservación de valores para la posteridad mediante bienes permanentes que se puedan custodiar.⁵⁰

El significado semántico que en la plástica contemporánea los artífices adjudican a sus materiales también abona al reto de conservar y restaurar. Según la conservadora Sofía Gomes: “El arte contemporáneo presenta la problemática de cómo preservar y conservar ideas y nociones intangibles.”⁵¹ Al tener el conservador que adentrarse en terreno conceptual, la interpretación correcta de la obra y, por lo tanto, su proceder adecuado puede verse aún más amenazado de lo que ya lo está. Como ha sabido reconocerlo hasta el conservador jefe del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la intervención misma de estas obras es tan complicada que el restaurador a menudo incurre, incluso, en la concesión.⁵²

Sea por su alto grado conceptual y también experimental, por la ignorancia, improvisación, indiferencia y hasta irreverencia de su creador, el que la expectativa de vida de muchos de estos objetos sea corta complica todavía más las posibilidades de su preservación.

⁴⁹ Ídem.

⁵⁰ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 130.

⁵¹ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“Contemporary art presents us a problematic such as how to conserve and preserve ideas and intangible notions.” Texto original.)

⁵² En palabras de James Coddington: “El acto de la preservación puede llegar a ser muy complicado y casi siempre resulta en concesiones.” (Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 20.) Traducción de la autora. (“The actual act of preservation, when undertaken, may be very complicated and almost always results in compromises.” Texto original.)

Explica Sofía Gomes que “debido a la falta de interés de los artistas en la durabilidad de sus obras y al uso de materiales diversos, estas requieren generalmente intervenciones tempranas de conservación y restauración.”⁵³ La premura de atender gran parte de las obras modernas y contemporáneas y la cantidad limitada de expertos para hacerlo, apunta a que un porcentaje considerable de estas pueda perecer. Las repercusiones historiográficas de su prematura desaparición nos hacen pensar en otras como las que acarrearía el aislamiento de los llamados “genios” solitarios: Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Decía Gombrich, cuando teniéndolos en mente reflexionaba sobre la práctica del historiador: “la pregunta no es si un crítico hubiese sido capaz de apreciar los trabajos de estos hombres, la pregunta es si hubiese conocido de la existencia de ellos”.⁵⁴ Interesados también en la labor que de forma complementaria lleva a cabo el conservador-restaurador, nos preguntamos si de haber sido las obras del Postimpresionismo inestables, habría que imaginar la plástica moderna y contemporánea sin sus antecedentes más importantes. Aquel reto de historiar el arte del presente producto de su falta de accesibilidad, parece ser hoy el de que logre acceder a la memoria a pesar de su inestabilidad.

La dificultad de atender un número importante de obras tan complejas a pocos años de su génesis se ve contrastada, sin embargo, por la gran ventaja de coincidir con su creador. Para algunos conservadores el autor no es solo una referencia importante a la hora de prevenir o trazar tratamientos; es una fuente vital de información. En palabras de la conservadora y profesora de la Universidad Nueva de Lisboa, Rita Macedo, el hecho de que en la mayoría de los casos “el

⁵³ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“due to lack of interest among creators, for the durability of objects, and the use of diverse materials, the artworks generally require conservation and restoration interventions early on.” Texto original.)

⁵⁴ Gombrich, E. H., op. cit., pág. 600. Traducción de la autora. (“The question is not so much whether our critic could have appreciated the works of these men as whether he could have known of them at all.” Texto original.)

artista esté vivo de alguna manera compensa la falta de perspectiva histórica, ya que puede ser una fuente incalculable de documentación.”⁵⁵ Así este no tenga la última palabra en la toma de dichas decisiones y mucho menos sea el llamado a conservar y restaurar la obra que originalmente creó, los derechos de autoría que ostenta sobre sus creaciones obligan, además, legalmente a los conservadores-restauradores a consultarle, respetando su voluntad y su opinión.⁵⁶ La reciente metodología de la conservación mediante documentación procura de forma estandarizada por medio del cuestionario y preferiblemente de la entrevista, documentar la intención original del artista, los materiales, técnicas y significado de sus obras, así como el parecer y deseos de este con relación a su exposición, envejecimiento y conservación-restauración para de este modo lograr su correcta salvaguarda y transmisión.

I.3 “No barnice esta pintura”, la voz del artista y su documentación

Algunas pinturas cercanas al año 1900 llevan inscrita por su reverso la advertencia de que no se barnicen.⁵⁷ Explícitamente expuesta por el autor desde el momento de la ejecución, la voz del artista moderno se registra mucho antes del establecimiento de una práctica conservacionista especializada en los nuevos modos de creación. No es hasta finales del mismo siglo y en el contexto de distintas controversias como la que casualmente suscitara el barnizado de obras intencionadamente mates, que la conservación del arte moderno y contemporáneo se instaura

⁵⁵ Ídem. Traducción de la autora. (“[The fact that] the artist is alive somehow compensates the lack of historical perspective, since he might be an invaluable source...” Texto original.)

⁵⁶ Véase para conocer los pormenores de los derechos de autor las páginas 180 y 181.

⁵⁷ Refiriéndose a pinturas modernas de inicios del siglo XX, como las del cubismo sintético, Callen dice que “algunos artistas escribían en el reverso de sus obras “no barnice esta pintura”, para preservar los difusos reflejos de las superficies manipuladas.” (Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op. cit., pág. 39.) Traducción de la autora. (“some artists inscribed on the verso of their works, “do not varnish this painting”, in order to preserve the diffuse reflections from the manipulated surfaces. Texto original.)

como campo distintivo de la restauración.⁵⁸ La nueva generación de restauradores que para la década del 1980, sensibles a las cualidades de dichas obras, ya desarrollaban métodos alternativos de actuación coincidía, sin embargo, con procedimientos que todavía ignoraban la intención original del autor. A veces ambigua, la intencionalidad del artista, así como la identidad de novedosos materiales y modos de aplicación eran y siguen siendo elementos de difícil identificación. Por entender el conocimiento, sobre todo de la morfología de la obra, como parte fundamental de cualquier proceso de intervención, casi a la par de aquellas advertencias, desde inicios del siglo XX los conservadores-restauradores aprovechan la posibilidad de recurrir al artista vivo en busca de dicha información.

En el cuestionario técnico se haya el origen de la conservación mediante documentación. Aunque sin especificar la fecha exacta, algunos como Weyer, Heydenreich, Hummelen, Scholte y Rotaeché, remontan la primera documentación de la fuente primaria por parte de profesionales de la restauración al comienzo del siglo pasado, cuando el alemán Büttner Pfänner zu Thal enviara cuestionarios a alrededor de 200 artistas con la intención de recabar datos conducentes a la conservación de sus obras. Se desconoce el número de ejemplares que logró recopilar. Sin embargo, observa Rotaeché que en ellos “ya existía el interés en recoger la intención de los artistas”, si bien es el énfasis morfológico el que caracteriza a los esfuerzos más tempranos de documentación.⁵⁹

Una segunda oleada de cuestionarios, de los que sí se documenta la fecha, data de los años treinta. De acuerdo a María Jesús Ávila, así como a Mikel Rotaeché, exactamente en el

⁵⁸ A dicha controversia se suma la del entelado con cera que de estas obras también se hiciera y la del repinte de pinturas del *Color Field* o campos de color. Ídem.

⁵⁹ Rotaeché González de Ubieta, Mikel. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, (Editorial Síntesis, Madrid, España, 2011), pág. 179.

primer año de dicha década Georg Rueter, un miembro de la comisión de pinturas del ayuntamiento de Ámsterdam, se comunica con un grupo de artistas que habían vendido obras a la ciudad.⁶⁰ La indagación del también pintor encargado de la conservación, estaba concentrada en la constitución de los estratos preparatorio, pictórico y superficial. No obstante, al interesarse también en la posibilidad de aplicar un nuevo barniz en el contexto de una intervención, dicho cuestionario anticipa la documentación de asuntos más directamente vinculados con el proceder del restaurador.⁶¹ Tanto Beerkens, como Hummelen y Scholte remontan lo que aparenta ser la misma iniciativa al 1939.⁶² También vinculada al ayuntamiento de la capital holandesa, los autores se refieren a la documentación específicamente de pinturas pertenecientes al Stedelijk Museum de dicha ciudad. Aunque no se menciona el nombre de ningún individuo a cargo de la investigación, sí se detalla lo que la comunicación por correspondencia postal pretendía investigar. La inclusión de aspectos como la limpieza y el entelado revelan que este registro todavía temprano también estaba interesado en información específica sobre tratamientos de restauración.

Aun cuando los esfuerzos por documentar de este modo el arte moderno en Europa quedaran interrumpidos como tantas otras cosas por la Segunda Guerra Mundial,⁶³ a partir de los años setenta surgen diversos proyectos, sobre todo en Alemania, que formalizan el uso del

⁶⁰ Ávila, María Jesús. “A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus”, *APHA Boletim* 5, (2007, recuperado el 21 de junio de 2012, <<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim5/3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf>>.)

⁶¹ Rotaeché González de Ubieta, Mikel, op. cit.

⁶² Beerkens, Lydia (et al.), op. cit., pág. 14 y Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op cit., pág. 41.

⁶³ Tildándolo de arte degenerado, el nazismo amenazó la existencia misma del arte moderno. Véase para más información sobre la destrucción y robo de un gran número de obras modernas en dicho contexto, la exhaustiva investigación de Héctor Feliciano, *El museo desaparecido: La conspiración nazi para robar obras maestras del arte europeo*, (Ediciones Destino, Barcelona, España, 2004.)

cuestionario dentro de la práctica conservacionista. El primero de ellos, sin embargo, parece ser el que se atribuye a la francesa Danièle Giraudy. Mientras que Hummelen y Scholte alegan, sin ofrecer detalles sobre su labor, que la misma ocurrió en el 1972, Beerkens habla de la consistente recopilación de datos sobre materiales empleados por artistas que la conservadora hiciera para el Centre de Recherche et des Restauration des Musées de France desde el año 1980 hasta el '95. Por otra parte, la primera base de datos sobre materiales y técnicas parece ser la que en el 1977 Heinz Althöfer y Hiltrud Schinzel del Restaurierungszentrum de Düsseldorf lograran con la información de 39 cuestionarios.⁶⁴ Aunque dicha documentación de artistas vivos, como las anteriores, tampoco presta atención al significado que estos puedan adjudicar a las obras ni a otros asuntos vinculados con la preservación, sus resultados fueron eventualmente utilizados para la publicación del estudio *Restaurierung Moderner Kunst*, abriendo paso a nuevas perspectivas del arte moderno y contemporáneo y su conservación.

En el 1979, cuando todavía los museos y coleccionistas no demostraban mucho interés en el patrimonio más reciente y las problemáticas de su cuidado parecían afectar a un puñado, Erich Gantzert-Castrillo publica el *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*.⁶⁵ En él, quien primero trabajara para el Museum Wiesbaden y luego fuera conservador jefe del Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main presentó los resultados de un total de 140 cuestionarios que desde temprano en la década de los '70 repartiera a artistas de habla alemana para documentar tanto pinturas, como esculturas, arte público, dibujos y grabados. Hoy el archivo, más amplio y vinculado al museo de Frankfurt, es dirigido por Elisabeth Bushart, conservadora independiente y esposa del restaurador. Como entidad aparte, opera con la ayuda

⁶⁴ Rotaeché González de Ubieta, Mikel, op. cit.

⁶⁵ *Archivo de técnicas y materiales utilizados por artistas contemporáneos*. Traducción de la autora.

económica de donantes y contrario al acercamiento museístico que documenta piezas individuales de una colección, abarca la totalidad de la obra de los artistas y actualiza continuamente su información.⁶⁶ La divulgación original del Archivo por la vía impresa gracias al auspicio de un coleccionista privado significaba un cambio de dirección, que estaba, incluso, implícita en la figura del benefactor. Entre sus propósitos se encontraba el de la colaboración; apelar a un mayor número de interesados en el patrimonio contemporáneo de modo que las opiniones de estos y otro tipo de contribuciones abonaran a los esfuerzos a favor de su conservación. En el 1996 se publicó una segunda edición. A pesar de haber hecho la compilación con los especialistas de su profesión en mente, para sorpresa de Gantzert-Castrillo a artistas, coleccionistas, técnicos de campos relacionados, maestros e historiadores del arte y aficionados también les ha interesado.

En actitud igualmente colaborativa y contando con una gama también amplia de participantes, Joyce Hill Stoner crea el Artist's Techniques Data File (ATDF), la primera iniciativa de este tipo en territorio americano. Los documentos de carácter diverso, no solo provistos por los propios artistas, sino por historiadores del arte y conservadores, hallaron su sede esa misma década en la base de datos del Ralph Mayer Center de la Universidad de Delaware. El contexto académico comulgaba con el deseo de dar fácil acceso al archivo, no obstante, debido a dificultades económicas este se dispersó entre la Tate Modern de Londres, el Getty Conservation Institute de Los Ángeles y la National Gallery de Washington. Actualmente, estas tres instituciones museológicas asumen la administración del contenido y procuran su divulgación.

⁶⁶ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 128.

En la colección Menil en Houston, también para los años '80, Carol Mancusi-Ungaro revoluciona la documentación del artista vivo con ánimo conservacionista cuando de forma intuitiva pone en práctica por primera vez el método de la entrevista. La entonces directora de conservación de dicha institución aprovechaba la oportuna visita que los artistas hacían, sobre todo producto de los preparativos de una exposición, y no solo conversaba con ellos en presencia de algunas de sus obras, sino que grababa en vídeo la conversación. Para el 1990 la conservadora formaliza su iniciativa creando el Artists Documentation Program (ADP), un proyecto de entrevistas a artistas que recibe el apoyo constante de la Fundación Andrew W. Mellon. Solventando los posibles obstáculos administrativos, incluso los legales, e inquiriendo la intención y opinión del autor, Mancusi-Ungaro avanza también en el renglón económico, en el de la divulgación y, más importante aún, en el de la documentación. Fácilmente accesible por medio de la página web de la Colección, el Programa ha pasado a ser un esfuerzo conjunto con los museos de la Universidad de Harvard y el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Transcripciones de las entrevistas e índices temporales (“time coded indexes”) que facilitan la identificación de asuntos específicos al investigador complementan el proyecto que en muchos sentidos es cada vez más abarcador.⁶⁷

Mientras en Estados Unidos Mancusi-Ungaro construía un primer modelo de la entrevista de autor, en el viejo continente surgían una serie de esfuerzos que sumaban nuevas caras a este campo de investigación. En un país rezagado como España, producto de la dictadura, en el escenario museológico del arte contemporáneo, se pone en práctica en 1987 el cuestionario. La encuesta que aún respondía a la naturaleza del formulario, pero que de forma novedosa abordaba los derechos morales de autor, en poco tiempo dejó de ser un trabajo aislado. Para el 1988 el

⁶⁷ Véase para acceder al Programa: <http://adp.menil.org/>

modelo del servicio de restauración de la Diputación Foral de Ávala diseñado por Emilio Ruiz de Arcante había sido adoptado por un colectivo de instituciones museísticas y también académicas con la intención de crear una base de datos de carácter nacional. En el 1991 el denominado Grupo Español de Trabajo en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo sumaba cerca de 200 cuestionarios completados por distintos artistas, algunos de ellos muy renombrados.⁶⁸ De otro lado, dos estudiantes de la Hochschule für Bildende Künste de Dresde, influenciados como los españoles por el proyecto de Schinzel y Althöfer, publican estudios en el año '88 y '90 respectivamente. El primero estuvo a cargo de Ivo Mohrmann y el segundo de Katrin Meyerhuber, quienes aplicaron el cuestionario de tipo técnico circunscribiéndose a obra tradicional.⁶⁹ Inclusivos, no obstante, de una opinión poco documentada como la del proceso de deterioro, la mayor importancia de su investigación es en realidad aquella que posiciona al estudiante como componente crucial de la conservación mediante documentación.

La década de los años '90 es sin duda una determinante en el desarrollo de este tipo de vínculo entre artista y conservador. Dicha relación se estrecha en la medida en que para finales del 1990 se establece la naturaleza interactiva de la entrevista como el mejor modo de comunicación. El progreso del método también se manifiesta en la apertura de su indagación que más allá del aspecto morfológico del objeto aborda su significado, su contexto histórico, su proceso de conceptualización, el de su deterioro y los deseos del artista en cuanto a su presentación y preservación. Las iniciativas que para estas fechas se suscitan en Holanda son las más importantes. Producto de un proyecto piloto que a mediados de la década el gobierno lanzara para que sus museos atendieran el estado del patrimonio nacional, el Kröller-Müller

⁶⁸ Rotaèche menciona artistas como Palazuelo y Chillida, por ejemplo. (Rotaèche González de Ubieta, Mikel, op. cit., pág. 188.)

⁶⁹ Ídem, pág. 180.

Museum en Otterlo crea el Behoud Moderne Kunst (BMK, por su sigla) o Proyecto de Conservación de Arte Moderno.⁷⁰ La iniciativa del año 1995, que pronto cobra rango de fundación,⁷¹ se une al Instituut Collectie Nederland (ICN) o Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural,⁷² y en 1997 organizan el simposio internacional Modern Art: Who Cares? con el interés de problematizar la conservación del arte actual.⁷³ Como resultado de ello los conservadores y otros expertos del arte contemporáneo llegan al consenso de que existía una necesidad enorme de recurrir al artista en busca de información. Convencidos de que el mejor modo de hacerlo era implementando los métodos que fomentan la interacción, un año después la SBMK y el ICN inician el Artist Interview Project, un extenso proyecto dirigido a estandarizar la práctica y los resultados de la entrevista de autor. En 1999 ya habían logrado una primera publicación, el *Concept Scenario. Artists' Interviews*, un manual adaptable a cualquier tipo de obra y de creador.⁷⁴

En el 1999 también nace, consecuencia del simposio anterior, la Red Internacional para la Conservación de Arte Contemporáneo (INCCA, por su sigla en inglés).⁷⁵ Coorganizada por la Tate Modern de Londres y administrada como el proyecto de entrevistas por la Agencia

⁷⁰ Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 8.

⁷¹ La Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) o Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo.

⁷² Hoy conocido bajo el nombre de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE) o Agencia Holandesa para el Patrimonio Cultural.

⁷³ Dicha actividad, una de las primeras en tratar específicamente sobre la conservación de arte moderno y contemporáneo, reunió a 450 profesionales de casi todos los países europeos y de otras partes del mundo en la ciudad de Ámsterdam. Como consecuencia de este encuentro se publica en 1999 un texto de igual nombre, considerado referencia obligada de esta área de especialización. En junio del 2010 se realizó *Contemporary Art: Who Cares?*, un segundo simposio para actualizar las propuestas del primero, las que ya superaban una década.

⁷⁴ Véase para acceder al manual: <http://www.sbmkn.nl/uploads/concept-scenario.pdf>

⁷⁵ Ocho individuos de distintas entidades internacionales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Tate Modern de Londres y el Instituto de Conservación Getty de Los Ángeles conforman su comité.

Holandesa del Patrimonio Cultural, ese mismo año publica el *Guide to Good Practice: Artists' Interviews*, aportando con ello un segundo manual.⁷⁶ La red, hoy constituida por cerca de 1,200 miembros como historiadores del arte, comisarios de exposiciones, científicos, archivistas y registradores provenientes de 65 países y de unas 730 organizaciones, cuenta con una base de datos que prioriza la entrevista e incluye referencias de sobre 1,600 artistas. La misma, accesible mediante membresía en la página web de la organización, a modo de otras herramientas cuyo contenido es generado por el usuario ofrece desde entrevistas, hasta distintos modelos para documentar la voz del artista, tesis, informes de conservación y protocolos de instalación. Resultados de análisis científicos, hojas de datos de materiales (*material data sheets*), recopilaciones de muestras e, incluso, piezas de reemplazo forman también parte de dicha compilación. La aportación de documentos sobre un mismo artista puede traducirse en archivos que sus miembros generan individualmente o por medio de la colaboración. Dicha plataforma de intercambio de conocimiento no dispone, sin embargo, de toda la información; mediante su contenido a modo de índice (*metadata*) esta sirve principalmente para poner en contacto a ambas partes de la ecuación.⁷⁷

A partir, sobre todo, de una iniciativa como la INCCA, cobra fuerza la entrevista de artista y el repositorio de datos en la Red. El uso de la Internet no solo fomenta la accesibilidad, traspaso y mejor provecho del conocimiento, sino que facilita el registro y almacenamiento de la información, garantizando hasta cierto punto su preservación. La tecnología también se manifiesta en la clase de obra que se documenta y que por su naturaleza exige aún más este tipo

⁷⁶ Véase para acceder al manual: <http://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf>

⁷⁷ Conscientes de que muchas de las veces dicha información no se publica y de que por lo general es inaccesible, la INCCA insiste en que compartirla es indispensable para la sobrevivencia del arte moderno y contemporáneo. No solo les preocupa la recopilación y el intercambio de este conocimiento, sino también la preservación y transmisión del mismo.

de conservación, como también en las herramientas empleadas para llevar a cabo la documentación. Respondiendo a dichas características surge en Nueva York el Variable Media Approach, un proyecto interesado en monitorear precisamente arte tecnológico, así como todo aquel que conlleva instalación. Igualmente reflejo de una mayor tendencia hacia la colaboración, la iniciativa de Jon Ippolito que a finales de los '90 el Museo Guggenheim apadrinó, recibe desde el año 2000 el apoyo de otras 6 instituciones que contribuyen a su misión.⁷⁸ Al contar con una plataforma virtual, el proyecto expone la herramienta del cuestionario a la interactividad. En la medida en que brinda la oportunidad al artista de completarlo en la Red a su comodidad y simultáneamente almacena dicha información, este tipo de formulario encabeza la nueva generación de la herramienta que primero utilizara la conservación que procura la “voz” del autor.

Valiéndose también de un cuestionario en línea y de algunas de las entidades participantes del programa anterior, surge un proyecto canadiense en el 2005 que al estar apoyado por el gobierno aumenta aún más su radio de acción.⁷⁹ El DOCAM o Documentation et Conservation du Patrimoine des Arts Mediatiques ejemplifica la base colaborativa que de distinto modo define cada vez más a la práctica de la documentación. Hoy, una institución museológica como la Tate Modern, que desde que se fundara en el año 2000 documenta mediante el contacto con los artistas las piezas de su colección, sostiene enlaces con la INCCA

⁷⁸ Dos de ellas, el Berkley Art Museum and Pacific Film Archive y el Franklin Furnance Foundation crean por su parte el Conceptual and Intermedia Arts Online, una página de recursos en Internet. Otras plataformas de intercambio de información sobre materiales y técnicas en la Red, son la base de datos Conservation Online (CoOl) y su foro, Walter Henry's Conservation Distribution List Archives (Cons Dist List), de la Universidad de Stanford en California. Con una matrícula que supera las 10,000 personas de alrededor de 94 países, estas dos herramientas dirigidas principalmente a especialistas en el campo de la conservación abarcan la discusión de objetos de museo, de archivos y de material de biblioteca.

⁷⁹ Entre las instituciones gubernamentales que lo apoyan figuran universidades y museos, los que, incluso pueden ser instrumentales para almacenar los documentos físicos que resultan de este tipo de investigación.

para potenciar el alcance de dicha información. Conscientes de que la contribución más importante la hace el artista cuando conversa con el comisario o el conservador, su reconocido programa de entrevistas versa más bien de los cambios que sufre en la práctica este otro tipo de colaboración. Redefinido recientemente por medio de la estandarización, el proyecto de la Tate es uno de muchos que en la actualidad acogen la entrevista y normalizan su implementación.⁸⁰

El carácter más ameno del intercambio bilateral, la mayor minucia de los datos que con este se sustraen, así como las lecturas adicionales que permite hacer su grabación audiovisual generalizan el uso del método más personal. En España, por ejemplo, instituciones que todavía empleaban una adaptación del cuestionario de Ávala lo abandonan a favor de la documentación por vía de la conversación. Mientras, la puesta en práctica de modelos de entrevistas como el del Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural (ICN) por parte de un museo como el Reina Sofía y de otros tantos a nivel internacional, uniforma el modo de obtención y el contenido de la información.⁸¹ Cuando en el 2012 el Artist Interview Project transforma, además, el denominado modelo del ICN en un libro instruccional, la estandarización de la práctica es aún más radical. Al acceder, incluso, al nivel curricular, la documentación de la voz del artista, aquella que fuera auto comunicada y hasta ignorada, pero, sobre todo, procurada de distintos modos a lo largo de

⁸⁰ Durante años, con motivo de adquisiciones por parte de la galería, sus conservadores han tenido la costumbre de contactar a artistas para preguntarles sobre el cuidado futuro y exposición de sus obras. Ciertos protocolos procuran la utilidad de dicha información en el futuro. Una vez finalizada la documentación y grabación de cada entrevista, estas, así como copias de las mismas, son enviadas a distintos archivos de la institución. Textos e informes sobre técnicas y estados de conservación complementan a su vez las conversaciones entre los artistas y los especialistas. A los conservadores de este museo les interesa, sobre todo, la documentación de obras potencialmente problemáticas y, por lo tanto, la opinión que sus autores tengan sobre posibles intervenciones. Véase para más información sobre sus entrevistas a artistas y para tener acceso a las mismas: <http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists/conservation-interviews> y <http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists-and-art-world-figures>.

⁸¹ Según el restaurador de la institución española Mikel Roteche, “el modelo del ICN se revela como una herramienta útil de trabajo.” (Roteche González de Ubieta, Mikel, op. cit., pág. 183.)

un siglo por el conservador, se consagra como metodología indiscutible del campo más joven de la conservación.

I.4 La estandarización del modelo del ICN⁸²

De la misma manera que toda obra de arte va dirigida a un receptor, la naturaleza dialogante está implícita en la conservación mediante documentación. Desde que algunos artistas modernos utilizaran el objeto mismo como el primer soporte de este tipo de comunicación se abre paso al intercambio, mediando la obra entre quien la hace y aquel que procura su preservación. Luego de entrevistar a 20 artistas por espacio de 7 años y de dedicar un total de 10 a la investigación, el Artist Interview Project proclama la mayor utilidad de la entrevista videograbada y, sobre todo, de la que ocurre cuando las obras están presentes en la conversación. Al traducir el modelo del ICN de un manual a un libro de instrucción, sus autores sostienen el propósito, énfasis y esquema temático del primero, mientras amplían especialmente el modo de proceder del entrevistador de la mano de todo aquello que recaba la mayor cantidad y calidad de información. Entre las nuevas aportaciones que hace esta reciente publicación figuran la recopilación preliminar de datos, los pormenores de la grabación, de su análisis y transcripción, así como también la manera de asegurar, almacenar y dar acceso a toda la documentación.

Mientras que un modelo como el de la INCCA contempla diversas formas de comunicación, entre ellas: la carta, el cuestionario, la llamada telefónica, la labor colaborativa con el artista, la entrevista y una última categoría que denomina “otras maneras de interacción”,

⁸² A pesar de que el otrora Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural (ICN) hoy se conoce por la sigla de la Agencia Holandesa para el Patrimonio Cultural (RCE), decidimos utilizar la sigla anterior, ya que así se dio a conocer el modelo y así también otros autores se refieren a este.

el método del ICN se circunscribe a la entrevista de autor. Sensible a las aportaciones que logra la antropología por medio del diálogo entre sujetos, adopta también recursos de la historia oral como el estímulo de la memoria por la vía del objeto.⁸³ Con el propósito de velar por el funcionamiento de las obras a largo plazo, no solo aquilata la conversación con el artista, sino también su documentación, preferiblemente en vídeo y de esto no ser posible en audio. Además de reconocer la valía histórica del documento grabado en sí mismo, valora sobre todo, la importancia que su objetividad puede tener para la conservación. En la medida en que la grabación como también su transcripción, logren una mirada neutra abierta a nueva interpretación, podrán ser objeto de distintas lecturas, aumentando la viabilidad de la preservación. Este modelo no solamente procura que las entrevistas sirvan de forma inmediata a quienes las hacen, sino también a otros especialistas que al consultarlas sean capaces de sustraer de ellas, incluso, nueva información. En lugar de promover la discusión de asuntos específicos limitantes para la capacidad de actuación, uno de sus principios fundamentales es la formulación de preguntas que dilaten su apertura y asimismo el potencial de la indagación.⁸⁴

Cuatro tipos distintos de entrevista determinan en primer lugar la extensión y alcance de la documentación. La misma puede tratar de una sola obra o abordar toda la producción, agrupar

⁸³ Explican los autores del modelo cómo “la práctica de la historia oral ha demostrado que elementos detallados de la memoria pueden ser sustraídos más fácilmente... cuando las personas son trasladadas a un lugar y momento del pasado por medio de objetos.” Según ellos, “esto fue motivo para que la entrevista de artista se condujera in situ y/o en presencia de las obras de arte.” Por otro lado, acerca del *rapport* entre las personas involucradas en la conversación, añaden que “las ciencias sociales nos han enseñado que en entrevistas en las que se profundiza todos los participantes activos generan información, lo que implica que, tanto los entrevistadores como el entrevistado determinan el resultado.” (Beerkens, Lydia (et al.), op. cit., pág. 15.) Traducción de la autora. (“Oral history practice shows that detailed elements of the memory can be retrieved more easily when people are taken back... to a place and time in the past by means of objects. This was reason to conduct the artist interview on location and/or in the presence of artworks.”; “Social sciences have taught us that in in-depth interviews all active participants are involved in generating information, which implies that both the interviewers and the interviewee determine the outcome.” Texto original.)

⁸⁴ Según el estudio del Artist Interview, la obtención de datos muy detallados no es la meta principal. Este favorece, por lo tanto, la formulación de preguntas abiertas en busca de respuestas que repercutan sobre un mayor número de obras y su conservación.

algunas piezas temáticamente de acuerdo a su periodo y morfología o concentrarse en aquellas que pertenecen a una misma colección. La selección que de alguna de ellas se haga no dependerá nada más de los intereses de la investigación, sino también de otros factores como el acceso a las obras y a su información, la necesidad que en algunos casos hay de incurrir en la colaboración, la disposición y disponibilidad del artista, al igual que la inminencia de la intervención. Si bien el Artist Interview basa su estudio de la entrevista en aquella que abarca toda la creación del artista, de la misma manera que destaca sus ventajas obvias señala las dificultades de lidiar con el macro de la producción. Por un lado, una mayor cantidad de obras ofrecerá más datos y elementos de comparación, atendiendo, incluso, objetos y preocupaciones de distintas colecciones; mientras que la envergadura de lo investigado justifica la oportunidad de llevar a cabo más de una sesión. Conversar con el artista en distintas ocasiones aumentará su familiaridad y posiblemente su deseo de ofrecer información, proveyéndole tiempo y espacio adicionales para que pueda reflexionar y hasta cambiar de opinión. Por otro lado, sin embargo, la modalidad más amplia de la entrevista es la que más tiempo consume a todas las partes, acarreado mayores gastos y también coordinación, además de que complica el acceso a las piezas y a todo aquello que involucra la investigación.⁸⁵

El modelo del ICN favorece toda entrevista que al documentar conjuntos de obras posibilite el trazado de guías de intervención, sin embargo, por su carácter más pragmático ubica en lugar preferente aquella que trabaja con piezas que pertenecen a una sola colección.⁸⁶ Puesto que asume que las personas a cargo de los cuatro tipos de entrevistas integran a su vez una

⁸⁵ En este caso los autores advierten que la organización de las preguntas de acuerdo a su cronología no es conveniente, ya que podría extender aún más la conversación.

⁸⁶ Su interés en el diseño de guías responde a que estas permiten abordar la conservación de una mayor cantidad de obras.

institución museológica responsable por la preservación, gran parte de las ventajas de todas ellas se deben a dicha relación. De esta manera se facilita el acceso a las obras, a sus documentos y al espacio e instrumentos para llevar a cabo nuevos análisis que produzcan más información. Así también la posibilidad de acceder al personal del museo en busca de asistencia y de otros datos es mayor.⁸⁷ Cuando se trabaja con objetos que han estado bajo el cuidado de una misma colección, por lo general existe de antemano un conocimiento directo de las obras, como también del autor.⁸⁸ Por otra parte, encontrarse en el lugar que las custodia disminuye el riesgo de que estas sufran daños producto de su traslado y manipulación. La entrevista que se circunscribe a una colección reduce, además, los costos de producción y no requiere de complejos trámites colaborativos entre una y otra institución.⁸⁹

El resultado de la documentación no solo dependerá del lugar y las circunstancias, sino del momento y edad del artista, de la composición del equipo de trabajo y, sobre todo, de la persona o personas encargadas de hacer la entrevista y su modo de llevarla a cabo. Puesto que cada encuentro será distinto, como diversos son el arte, los artistas y aquellos que los entrevistan, el modelo no impone un orden estricto al desarrollo de la discusión, como tampoco el grado de

⁸⁷ El estudio menciona la probabilidad de que como parte de las dinámicas del museo sus empleados hayan trabajado con el artista y/o su obra de primera mano. Conversar con ellos en busca de información es uno de los ejercicios que los autores vinculan más directamente con la historia oral.

⁸⁸ De la misma manera el artista puede estar más familiarizado con la institución y por esta haber patrocinado su obra sentirse también más comprometido con la documentación.

⁸⁹ En lugar de fomentar el que se documente toda la producción del artista, las instituciones que patrocinan la conservación mediante documentación prefieren circunscribirse a los ejemplares de su colección. La entrevista de la obra completa es más costosa y, por lo tanto, tiene menos posibilidades de encontrar patrocinador. El caso del Artist Interview Project es aislado, pues se trata de un proyecto especial para trazar guías de actuación. Así también el Archivo de técnicas y materiales utilizados por artistas contemporáneos que maneja el matrimonio Gantzert-Castillo, una iniciativa independiente que en gran medida costean ellos dos. El ámbito académico es más cónsono con este tipo de entrevista, ya que al valorarse la exhaustividad de lo estudiado, en él se destinan fondos a esta clase de investigación.

su estructuración.⁹⁰ De la misma manera que delinea cuatro tipos de entrevista adaptables a los objetivos y posibilidades de cada investigación, ofrece tres modos de conversación, desde la que menos estructura tiene hasta la que requiere mayor control.⁹¹ Cuatro grandes etapas: la introductoria, la central, aquella en la que se profundiza y la que corresponde al final, esbozan por su parte la progresión del diálogo. A su vez, ocho aspectos temáticos sugieren el contenido de la entrevista, que encabezada por alguna pregunta de apertura se adentra gradualmente en el **proceso creativo**, los **materiales y técnicas**, el **significado** de la obra, el **contexto histórico**, la **presentación**, el **envejecimiento**, el **deterioro** y en la **conservación y restauración**.⁹² El progreso de los temas conllevará la transición de preguntas abiertas a aquellas que se tornan más específicas en la medida en que se aproximan al último renglón, sobre todo, si hay obras presentes en la discusión.⁹³

A pesar de que el modelo provee una variedad de preguntas que sirven de ejemplo, este enfatiza el carácter irremplazable de las que solo pueden ser producto de la investigación

⁹⁰ Para los autores del modelo es más importante atender los asuntos medulares que respetar el orden estricto de la conversación.

⁹¹ De acuerdo al estudio la más efectiva es la entrevista semiestructurada, por ser la que mejor admite los cambios de orden, el añadido de preguntas y, ante situaciones como la de que el artista habitualmente introduzca de forma anticipada el tema de la conservación, es también la más conveniente para lidiar con la digresión.

⁹² El énfasis del modelo recae, sobre todo, en el proceso creativo, en el significado y en los materiales y las técnicas, restándole prioridad a lo que tiene que ver más directamente con la conservación, como el envejecimiento, el deterioro y la restauración. Según el estudio, esto se debe a que no es en dichos temas que los artistas son expertos, como también a que por ser asuntos delicados muchos de ellos prefieren evitarlos. En dicho caso, se recomienda recurrir a preguntas abiertas o más indirectas para poder abordarlos. Lo mismo no suele ocurrir con los artistas mayores, sin embargo, los que explican los autores por lo general tienen mucho más claro y decidido el destino de su producción, facilitando la discusión de preguntas relacionadas a la preservación.

⁹³ Los temas del proceso creativo y del significado van de la mano de preguntas más abiertas, mientras que aquellas relacionadas a los materiales y técnicas y a la apariencia son más específicas. De este modo, adentrándose en el terreno de la preservación, el entrevistador va tomando más control de la conversación. Por otro lado, la presencia de las obras determinará la conversación con el artista, sobre todo, cuando este es mayor. Al entrevistar sujetos de edad más avanzada se recomienda también comenzar discutiendo piezas recientes para luego abordar las creaciones más tempranas de su producción.

preliminar específica a cada proyecto.⁹⁴ Dicha antesala no solo será la base de su diseño, sino que determinará igualmente el tipo de entrevista a implementar, su objetivo y las obras que en ella se van a documentar. Por ser uno de los aspectos que más peso ejerce sobre el resultado, la recolección de datos es una de las partes más detalladas del texto. Las fuentes señaladas son muchas como varios los asuntos a investigar,⁹⁵ destacándose en este punto inicial el proceso creativo, el significado, los materiales, las técnicas y, particularmente, el vínculo entre el concepto de la obra y su forma material. El análisis que se haga de la morfología, del estado de conservación y de las condiciones de exposición del objeto es, sin duda, una de las fuentes más importantes de información.⁹⁶ Otras, como los informes existentes de condición y de restauración, al igual que aquellos hechos por registradores en el contexto del almacenamiento, préstamo y adquisición, son también muy relevantes. Análisis químicos de materiales, estudios historiográficos sobre la apariencia de la obra, sus temas y significados, al igual que su historial de exposición, catálogos, todo tipo de publicación y hasta correspondencia escrita se suman al largo listado de recursos que debe de procurar el investigador. Finalmente, se mencionan la documentación fotográfica y la audiovisual.⁹⁷ Como parte del estadio preparatorio la consulta de fotografías de la condición original, de detalles y bajo iluminación especial, de películas, de

⁹⁴ Véase para conocer, tanto las posibilidades temáticas, como el tipo de preguntas que propone el estudio, las tres entrevistas que basándonos en dicho modelo hicieramos a Myrna Báez y presentamos en el capítulo que sigue a continuación.

⁹⁵ Dichas fuentes son denominadas por el modelo como *source* o *inventory data*.

⁹⁶ El estudio propone el uso de los modelos que ofrece la SBMK para el registro de las obras y el de su estado de conservación. Véase para conocer ambos modelos disponibles en inglés, los Documentos 1 y 2 de los Apéndices Documentales.

⁹⁷ Los autores hablan de construir la “biografía visual” de la obra, organizando cronológicamente sus fotos para facilitar la comparación. Este ejercicio unido al análisis de las demás fuentes ayudará a identificar el comportamiento de los materiales, la manera en que transmiten su significado al público y si esta continúa siendo consistente con la intención del autor.

documentales y de otras clases de rodaje será crucial.⁹⁸ Asimismo el estudio adjudica peso a otras entrevistas de artista y a la base de datos de la INCCA como una herramienta útil para identificar este y todos los demás tipos de información.

El proceso de recabar datos, que tampoco descarta la fuente encarnada por el empleado de museo, el asistente o restaurador que ha trabajado de cerca con la obra y su autor, puede demorar mucho tiempo y cobrar la forma de un archivo que reúna toda la documentación.⁹⁹ Así se trate de una labor que incorpore la participación de terceros, el involucramiento en la preparación de la entrevista de quien sostendrá el diálogo con el artista es vital,¹⁰⁰ como también el que se organice y confirme la validez de todo el material.¹⁰¹ El ordenamiento de los datos ofrecerá una perspectiva más clara y también amplia, facilitando la identificación de la conducta de los materiales y la manera en que estos transmiten su significado. Del mismo modo, aumentará la posibilidad de identificar cambios, alteraciones y pérdidas, al igual que lagunas de conocimiento que requieran la búsqueda de más información.¹⁰² Dicho ejercicio puede, incluso, generar nuevo contenido, como ideas y opciones que contribuyan a solucionar problemas de conservación.

Un riguroso ejercicio de investigación que dote al entrevistador de la mayor cantidad de conocimiento previo a la entrevista maximizará el intercambio con el artista. Precisamente

⁹⁸ Entiéndase por lo último material disponible en la Internet, así como en archivos televisivos.

⁹⁹ El modelo lo denomina *working archive*.

¹⁰⁰ Se recalca, además, la importancia de que vea las obras en persona y las examine previo a la entrevista.

¹⁰¹ Además de la relevancia de validar la información recopilada, el modelo menciona la de sopesar de dónde esta proviene tomando en cuenta, tanto su jerarquía como lo que cada persona puede ofrecer de acuerdo a su mejor conocimiento.

¹⁰² De no lograr identificar alguna información, esta se procurará durante la conversación con el artista.

porque involucran tanto el recogido de datos como la presencia del autor, la adquisición de obras y el montaje de una exposición importante se presentan como los momentos idóneos para gestionar la conversación.¹⁰³ Según el estudio, también es ideal el tipo de espacio en que dichas situaciones transcurren. El museo provee la gran ventaja de contar con la presencia de las obras, en cuyos aspectos, por ende, se podrá profundizar.¹⁰⁴ De la misma manera, ofrece distintas áreas a las que, incluso, es posible trasladarse para diversificar o dar un respiro a la discusión, además de los otros beneficios que señaláramos cuando abordamos la entrevista comprometida con una colección.¹⁰⁵ Por otra parte, se destaca la conveniencia de un lugar como el taller, en donde el artista al encontrarse en su ambiente puede ser más elocuente. Allí también podrá hacer demostraciones, rodeado de lo que los autores del modelo denominan “testigos silentes”. Ante información primaria y secundaria que se presenta tan gratuitamente como obras en proceso, herramientas, materiales y sus marcas, la entrevista en el estudio, sin embargo, corre el riesgo de extenderse. Un tercer escenario es la residencia del artista, que al igual que el anterior disfruta de la comodidad del entorno que le es familiar al autor. No obstante, tanto en su taller como en su casa puede que la cantidad e importancia de las piezas del museo no estén presentes, ni sea posible como en este preparar el área de antemano, teniendo que improvisar.¹⁰⁶ En caso de que

¹⁰³ Se destaca, por ejemplo, la investigación que conllevan los catálogos de exposiciones abarcadoras tales como las retrospectivas.

¹⁰⁴ La presencia de las obras facilita la discusión del proceso creativo, de los materiales y técnicas, como también el de la presentación, almacenaje, deterioro y conservación.

¹⁰⁵ Véase para retomar las otras ventajas que ofrece el museo la página 41. Acerca de las posibilidades del espacio museológico se menciona el entorno de la sala expositiva, del laboratorio de conservación y del depósito de obras que tiene este tipo de institución. En cuanto a la importancia de los descansos, el estudio resalta que toda entrevista debe de incorporarlos, incluso para comer algo.

¹⁰⁶ También es posible que, contrario al museo, el espacio en el taller y en la residencia sea limitado. Por lo tanto, se señala la importancia de verificar con antelación si al añadirse el equipo podrá llevarse a cabo la entrevista cómodamente, ya que de estar muy apretados podría afectarse la dinámica de la conversación.

no haya obras o de que estas no sean suficientes habrá de prepararse material fotográfico anticipadamente.¹⁰⁷

Además de la determinación del momento y lugar para entrevistar al artista, el modelo habla de seleccionar el tipo de entrevistador. Este sugiere que sea un comisario o conservador, mientras establece que la participación de ambos es lo mejor. Según el estudio, dicha combinación arroja los resultados más útiles y relevantes al cada uno aportar puntos de vista correspondientes a sus distintos campos de especialización. Por un lado, el restaurador se concentra en aspectos de índole técnica, como los procesos, los materiales y su comportamiento, la apariencia, el deterioro, el historial de conservación del objeto y la prognosis futura de su preservación. Por otro, el comisario, especialista en historia del arte y posiblemente encargado de una colección, aporta al renglón del contexto histórico y significado de la obra, incluso, al que esta tiene con relación a las demás piezas de la institución. Los autores del modelo no descartan la diferencia de opiniones y reconocen sus consecuencias positivas para la toma de mejores decisiones. De la misma manera, también aceptan que conducir conjuntamente la entrevista acarrea complicaciones, además del tiempo adicional que esta requiere al tener que sostener reuniones previas los entrevistadores. La importancia de la destreza de entrevistar es tanta, que el modelo considera entre sus opciones la contratación de un profesional, si bien reconoce las limitaciones de que este no participe en el proceso de recabar los datos, como de que tampoco sea especialista en lo que va a indagar. Lo ideal, de acuerdo al estudio, es que el experto en la obra desarrolle la habilidad de entrevistar.¹⁰⁸ No obstante, una de las cosas más importantes es

¹⁰⁷ Dicen los autores que una desventaja del lugar en el que por no haber obras presentes se depende de la documentación, es que la discusión suele limitarse más que nada al significado de los objetos, dejando de lado sus aspectos técnicos y los que atañen a su conservación.

¹⁰⁸ Por ello, el Proyecto reclutó a un entrenador mediático y teleperiodista que enseñó a los participantes cómo realizar una entrevista. El restaurador del Reina Sofía, Mikel Rotaache, opina igualmente que una base

que la persona que realice la entrevista, independientemente se trate de un comisario, un conservador o un periodista, sea vista por el artista como su igual.¹⁰⁹ Si, además, tiene una relación previa con este, será todavía más conveniente.

Antes de adentrarse en los pormenores de llevar a cabo la entrevista de autor el modelo explica el primer acercamiento que habrá de hacerse para explicarle el proyecto y su intención. El mismo servirá para describir el proceso, los temas y obras a discutirse y para mencionar a las personas que participarán de la grabación.¹¹⁰ Del artista aceptar ser entrevistado, procederá el acordar la fecha, hora y lugar del encuentro y el formalizar la invitación.¹¹¹ Los autores sugieren invitarle por medio de carta y que se soliciten también por escrito los permisos para grabar las obras y la conversación. La autorización es una de varias tareas correspondientes a la grabación para la cual habrá también que preparar un saludo que comunique al comienzo de la entrevista su fecha, lugar y participantes, su propósito y, de haber alguna, la institución o instituciones que

periodística debe de sostener la práctica de la conservación mediante documentación. (Entrevista personal con el señor Mikel Rotaache, celebrada el 6 de junio del 2013 (Madrid, España.)) Consecuencia de la entrevista que hicieramos a este hicieramos en el laboratorio de conservación de dicha institución, conversamos eventualmente con la periodista chilena establecida en Puerto Rico, Ruth Merino, como parte del proceso preparatorio para entrevistar a nuestro sujeto de investigación. La hoy columnista de opinión del periódico *El Nuevo Día*, cuya trayectoria se remonta a la década del '70 en el diario *El Mundo*, destacó la necesidad de llegar al encuentro bien preparado, habiendo investigado el tema a fondo y redactado las preguntas de antemano. Así también, resaltó la importancia de la deferencia en el trato, la de ajustarse a la disponibilidad de tiempo del entrevistado e, incluso, a aquello que este prefiera discutir, siendo igualmente sensibles a su estado de ánimo. Según la también profesora, la persona que entrevista ha de saber alterar el curso y contenido de la conversación sin por ello renunciar al cometido original de su investigación. Merino recalcó el uso que todo periodista debe de saber hacer del recurso de la repregunta. Definida por la 23ª edición del *Diccionario de la lengua española* como “segunda pregunta que hace al testigo el litigante... para completar su indagación”, dicha herramienta demostró ser determinante para propósitos de nuestra documentación.

¹⁰⁹ De igual modo se advierte que del entrevistador tener una posición de poder en el mercado del arte o la estructura museológica, el artista podría cohibirse e, incluso, no ser enteramente honesto a la hora de ofrecer información.

¹¹⁰ El estudio también advierte que en este punto hay que tener cuidado de no profundizar aún en el contenido de la entrevista.

¹¹¹ Se menciona igualmente la necesidad de comunicarse con el artista días antes de la entrevista para recordarle la fecha y hora de la reunión.

patrocinan la documentación. Por otra parte, antes de filmar será necesario determinar los distintos tiros y la ubicación de las obras, verificar la acústica y las condiciones de luz, hacer tomas de prueba y corroborar el funcionamiento del equipo, tanto primario como secundario.

El Artist Interview se detiene bastante en el trato del artista por parte del entrevistador. Desde acordar si lo tratará de tú o de usted, hasta emplear un lenguaje verbal y corporal, así como un volumen y tono que lo hagan sentir cómodo e, incluso, como un experto; todos, dice el estudio son factores determinantes para la documentación.¹¹² De la misma manera lo serán, el permitirle hablar libremente en sus propias palabras sin interrumpir ni emitir opinión,¹¹³ el mostrarse siempre curioso e interesado, como también cuidar el manejo del tiempo para evitar el cansancio y la dificultad de concentración. En caso de que el entrevistado incurra en digresiones, se aconseja retomar cortésmente la dirección del diálogo mediante la repetición de la pregunta o una breve explicación. De la mano de la cortesía, el modelo también apela al humor, a la vez que expone un sinnúmero de estrategias para sustraer del artista la mejor y mayor cantidad de información. Entre sus consejos principales están quedarse callado luego de cada pregunta y no asentir demasiado, cuidar su formulación de modo que estas no predeterminen la contestación, hacer preguntas abiertas versus las que se contestan con un sí o un no y también cortas, ya que las que son muy largas promueven la digresión.¹¹⁴ Si la respuesta fuese insuficiente, el modelo recomienda el gesto dubitativo o de ánimo, así como la repetición de

¹¹² Para que la persona que entreviste se proyecte como un igual, los autores explican que esta no deberá de ser ni demasiado cortés en el trato ni extremadamente formal. Por otro lado, evitar cruzarse de brazos es una de las cosas que habrá de procurar como parte de su lenguaje corporal.

¹¹³ Esto, sobre todo, cuando el artista interpreta el estado de conservación de sus obras.

¹¹⁴ El permanecer callado, incluso sin asentir, es también conveniente para la posterior edición de la entrevista cuando esta ha sido grabada en vídeo o en audio. Por otra parte, sobre la construcción de las preguntas de modo que estas no condicionen la respuesta, el modelo advierte ser cuidadosos, sobre todo, con la formulación de sus comienzos.

algún planteamiento relevante con tono de interrogación para provocar una reacción. Servirse de lo que ha dicho el artista es también útil para idear nuevas preguntas y añadir fluidez a la conversación. Así también, hacer preguntas cuyas respuestas el que entrevista ya conoce para que ciertas cosas consten es necesario, puesto que aporta igualmente a la cabalidad de la documentación. En el proceso de obtener información del artista por medio de la conversación, la advertencia más importante de las muchas que el estudio hace es la de evitar acuerdos verbales que comprometan las decisiones correspondientes a la conservación.¹¹⁵

Aunque el Artist Interview hace la salvedad de que su modelo no explica cómo analizar ni utilizar la información recogida en la entrevista para el desarrollo de criterios de intervención, el estudio adjudica gran peso al análisis que debe de hacer todo el que ponga en práctica esta metodología de la conservación. Como parte de dicha reflexión, explica que serán tomados en cuenta el tipo de preguntas, la dinámica con el artista, la presencia o no de las obras, el lugar en el que la entrevista transcurrió y el efecto que todo ello tuvo sobre los resultados de la conversación. El investigador habrá de verificar si esta siguió el libreto y ponderar si cumplió igualmente con los objetivos de la documentación. Según el modelo, el análisis más correcto, minucioso y útil se logra por medio de la transcripción, la que será compulsoria si solo se cuenta con el soporte de audio como documentación.¹¹⁶ A pesar de que las transcripciones son muy trabajosas, rondando las 15,000 palabras cuando las entrevistas tienen aproximadamente dos horas de extensión, el Proyecto recomienda su uso independientemente del tipo de grabación. La

¹¹⁵ El estudio establece claramente que aun cuando el autor de la obra sea una importantísima fuente de información, no es este el que decide lo que compete a la práctica de la conservación.

¹¹⁶ Cuando la entrevista se graba en audio, el modelo advierte que también será necesario describir verbalmente las obras en gran detalle durante la grabación. Por otra parte plantea que de haberse grabado en vídeo, el mismo debe de ser revisado como parte del análisis con el propósito de mejorar la técnica para una próxima ocasión.

conveniencia de la transcripción radica, sobre todo, en su admisión de comentarios que permiten aclarar y añadir información. De esta forma, además de ilustrar ciertas cosas, es posible corregir términos, fechas y nombres, explicar digresiones y subsanar contenido que por problemas al grabar se perdiera o simplemente no se discutiera. Otra de sus grandes ventajas es la facilidad y rapidez con que se puede consultar,¹¹⁷ como también la garantía que ofrece el que sea igualmente más fácil de conservar. Las transcripciones pueden servir, incluso, como *backup* o respaldo de la entrevista principal,¹¹⁸ siempre que estas al igual que aquellas cuiden la objetividad.

El mejor uso que el análisis objetivo procura otros puedan hacer de la información es el que, en ocasión de la entrevista videograbada, también busca la edición. De utilizarse íntegras las dos a tres horas que a menudo alcanza este tipo de filmación, el modelo recomienda dividir su contenido en capítulos o secciones de 20 minutos de duración. Abierto igualmente a que las entrevistas se editen para acortar su extensión, como para corregir pormenores de la grabación, el estudio también considera la edición del contenido audiovisual dirigida a lograr películas de carácter documental.¹¹⁹ Una vez editadas las entrevistas se harán copias enumeradas de las mismas y se distribuirán entre sus participantes, cuyos nombres también serán registrados para proteger la integridad del material. Igualmente necesario será identificar un lugar dónde almacenar la documentación original, incluida la que se recabara como parte de la investigación

¹¹⁷ Para facilitar aún más su consulta, el modelo menciona la posibilidad de integrar a la transcripción un índice de términos, como los que hemos mencionado incorpora, por ejemplo, el programa de entrevistas de la colección Menil.

¹¹⁸ El modelo recomienda contar siempre con una copia de audio aparte para asegurar la conservación del documento grabado.

¹¹⁹ Lo último aclara solo será posible con el consentimiento y permiso correspondiente del artista.

preliminar.¹²⁰ Llegado este punto habrá de tenerse también en cuenta quién administrará y dará acceso, incluso a largo plazo, a las entrevistas y a sus documentos; a la vez que se acuerda con el artista el tipo de personas que los podrá consultar.¹²¹ Puesto que de la vigencia del formato dependerá igualmente la accesibilidad, será también necesario estudiar su conversión para que en el futuro pueda actualizarse el material. Finalmente, al entender que todo proyecto de entrevistas de artista debe de registrarse en el índice virtual de la INCCA, la estandarización del denominado modelo del ICN incorpora igualmente un modo de divulgar la información.¹²²

I.5 El caso de Puerto Rico

Mientras que alrededor del mundo se estandariza la entrevista de autor,¹²³ en un país como Puerto Rico, que aún carece de programas de enseñanza en restauración, tampoco se

¹²⁰ El Artist Interview hizo el depósito de sus entrevistas en las colecciones que participaron del proyecto, ubicándose cada una en la institución que la patrocinó. Por su parte, la filmación original y los archivos de trabajo (*working archives*) de todas ellas se encuentran en la Biblioteca del Instituto Holandés de Historia del Arte. En el caso de las tres entrevistas que hicieramos a Myrna Báez, el Museo de Arte de Ponce, donde transcurriera la tercera de ellas, contará con los DVD de las mismas. Así también habrá copias en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, el que tiene el archivo más importante de la artista y en la Biblioteca Madre María Teresa Guevara de la Universidad del Sagrado Corazón, en la que depositaremos igualmente todos los demás documentos, al ser dicha institución la que patrocinara el proceso de postproducción.

¹²¹ Los artistas documentados en el modelo acordaron mediante permisos que fueran profesionales interesados en su obra los que pudieran consultar la documentación. El museo que apoyó la investigación controla en cada caso el acceso a la información.

¹²² Superadas las preocupaciones que originalmente tuviera la INCCA acerca de los derechos de autor, su índice de *metadata* es hoy también un repositorio de datos que ofrece igualmente a los usuarios la posibilidad de controlar el acceso a su documentación. Según Hummelen y Scholte “avances recientes como el ‘faire use’ y ‘creative commons’ han hecho posible que los miembros publiquen sus documentos en la base de datos...” Por una parte el ‘uso legítimo o razonable’, cuyo origen se encuentra en el derecho anglosajón, es una excepción a los derechos de autor que permite el uso limitado de material sin necesidad de permiso, siempre que se haga para propósitos de crítica, noticia, educación o investigación. Por otra, ‘bienes comunes creativos’ es el nombre de una organización sin fines de lucro originada en California que modifica los términos y condiciones de las obras mediante distintos modelos de contrato que elige cada autor para facilitar el uso que el público general pueda hacer de su creación. (Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op cit., pág. 43.) Traducción de la autora. (“...recent developments such as ‘fair use’ and ‘creative commons’ have made it possible for members to publish their documents within the database...” Texto original.)

¹²³ Una organización como la INCCA, que patrocina el empleo del modelo de entrevistas del ICN a nivel académico y profesional cuenta, por ejemplo, con grupos regionales en Iberoamérica (INCCA Iberoamérica

práctica a nivel museológico la conservación mediante documentación. La historia conservacionista en la Isla es breve, remontándose al año 1979, cuando bajo la dirección del especialista alemán Anton J. Konrad se fundara el primer laboratorio de conservación.¹²⁴ Adscrito al Museo de Arte de Ponce (MAP), es uno de dos centros que hoy asumen gran parte de la preservación. El segundo, ubicado en el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR), responde como el primero a una institución museística que si bien tiene y expone obra contemporánea no se especializa, sin embargo, en dicha producción.¹²⁵ A pesar de que algunos de sus expertos reconocen la valía del insumo de los artistas en los procesos de conservación y restauración, ninguno recopila este tipo de datos mediante métodos estandarizados de actuación. Los intercambios con los autores de las obras, usualmente producto de consultas cuando estas presentan algún problema que remediar, no se traducen en documentos, archivos y bases de datos que otros profesionales o el público puedan consultar. El traspaso de la información ocurre más que nada a modo de un legado oral, tan vulnerable por no estar documentado como el patrimonio que se pretende conservar.¹²⁶

(RICAC), en Asia y el Pacífico (INCCA Asia Pacific), en Europa central y del este, del norte y occidental (INCCA Central & Eastern Europe, INCCA Scandinavia, INCCA-f (French language), INCCA Italia).

¹²⁴ Véase para más información sobre la historia de la práctica en Puerto Rico la tesina *Breve historia de la conservación de pinturas en Puerto Rico en el siglo XX*, que Arys Yunque Alvarado realizó en el año 2011 como requisito de sus estudios en Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico.

¹²⁵ Así como ninguno de sus laboratorios se especializa en arte contemporáneo, en Puerto Rico tampoco labora ningún conservador especializado en los nuevos medios de creación. La mayoría de los profesionales en el campo se concentra en pintura de caballete, mientras que el papel reúne a un segundo grupo interpelado por la importante producción gráfica del país y, aunque muy pocos, otros también restauran escultura, muebles y obra textil. Para lidiar con los nuevos materiales estos tienen a menudo que reinventarse, algo que, por ejemplo, al experto en objetos tridimensionales del Museo de Arte de Ponce le suele ocurrir. Ante la creciente adquisición de obras contemporáneas por parte de dicha colección, su conservadora jefe, Lidia Aravena, comenta la necesidad que el centro que dirige tiene actualmente de reclutar especialistas en este tipo de producción. (Entrevista personal con la señora Lidia Aravena celebrada el 24 de abril de 2013 (Ponce, P.R.))

¹²⁶ Así lo hace Aravena y así también lo hacía el señor Konrad, quien fuera su mentor. (Ídem.)

El único esfuerzo en Puerto Rico por documentar formalmente la voz del autor se dio en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) cuando a principios de este siglo todavía operaba su laboratorio de conservación. La iniciativa liderada por el también conservador alemán Ulrik Runeberg, conllevó el diseño de un cuestionario técnico que se repartiera entre los artistas de dicha colección. Según su asistente, Lourdes Vadell, este fue uno de los primeros proyectos del restaurador luego de que al llegar al país producto de su contratación notara lo rezagada que estaba localmente este tipo de documentación.¹²⁷ Trabajando de la mano del registrador, a Runeberg le interesaba crear una base de datos interna que sirviera igualmente a otros profesionales de la conservación. Vadell, quien también lo asistiera en el proceso de recabar la información, describe el formulario impreso como un documento extenso con muchas preguntas de discusión, cuyo contenido parecía estar más dirigido a especialistas del campo de la restauración.¹²⁸ Los artistas, muchos de ellos celosos y ajenos a compartir de este modo los pormenores de su producción, también resistieron el uso del instrumento por ser innovador. A pesar de la relación que ya sostenían con Runeberg gracias al gran conocimiento y accesibilidad del conservador y de las muchas consultas que le hacían con el deseo de que sus obras se pudieran conservar,¹²⁹ el cuestionario, sin embargo, no consiguió prosperar. Mientras que el eventual regreso del restaurador a Alemania abonó igualmente al fallido intento de esta

¹²⁷ Entrevista telefónica con la señora Lourdes Vadell celebrada el 14 de febrero de 2013.

¹²⁸ Conocimos el contenido del cuestionario gracias a lo que sobre este recuerda la señora Vadell, ya que el Museo de Arte Contemporáneo no conserva copia del mismo, ni fue posible identificar ejemplar alguno entre artistas de la colección. De la misma manera el Museo no cuenta con el contacto del conservador en Alemania, al que tampoco lográramos contactar para solicitarle una copia o poderle entrevistar. (Ídem.)

¹²⁹ Cuenta la señora Vadell que los artistas llamaban continuamente al restaurador y que producto de sus conversaciones, algunos, incluso rectificaban errores de ejecución. (Ídem.)

herramienta en particular, junto al posterior cierre del laboratorio, su partida también explica el que en Puerto Rico la documentación sistemática de la voz del artista no hallara continuidad.¹³⁰

El cese de operaciones del laboratorio de conservación del MAC no solo representa las dificultades que en la Isla confrontan otros centros de restauración,¹³¹ sino también el fenómeno más amplio del exiguo patrocinio que, al margen de la crisis, en ella recibe el arte y como consecuencia su preservación.¹³² No obstante las deficiencias y prioridades de la economía, una prolífera y fulgurante producción artística posiciona a Puerto Rico, en opinión de algunos, entre los nuevos centros importantes de la plástica contemporánea a nivel internacional.¹³³

¹³⁰ En el Memorial explicativo del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico sometido el 5 de febrero de 2012 por el presidente de su junta de directores, el Sr. Salvador Alemañy Calderón hace constar que por motivos de austeridad fiscal la plantilla del único museo puertorriqueño especializado en arte contemporáneo quedaba reducida a trece empleados y que algunos años atrás su laboratorio de conservación había tenido que dejar de operar. Así también, el documento establece que el presupuesto anual requerido por la institución, superaba por \$800,000 dólares la partida que recibía del gobierno para propósitos de su operación. (Alemañy Calderón, Salvador. *Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Memorial explicativo*, (5 de febrero de 2012, recuperado el 5 de febrero de 2013, <<http://www.oslpr.org/2009-2012/ponencias/A2V6PZHV.pdf>>..))

¹³¹ De acuerdo a la conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce, debido a la generalizada crisis económica el centro de conservación que dirige recibe una partida económica menor que se destina principalmente a dar mantenimiento a las piezas de la colección, puesto que prácticamente no alcanza para tratamientos de restauración. (Entrevista personal con la señora Lidia Aravena, op. cit.)

¹³² En un artículo que reseña el presupuesto destinado al fomento de las artes por la pasada administración gubernamental, la periodista Mari Mari-Narváez expone la precaria situación económica del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) y otras entidades culturales. Revela Mari-Narváez que el presupuesto del ICP era de \$24.423 millones, \$823,000 menos que el año anterior. Para más adelante adentrarse en el terreno de las artes plásticas y poner al descubierto que una de las exposiciones que mejor internacionalizan el talento plástico local, la Trienal Poligráfica de San Juan, de haber contado originalmente con 3.5 millones de dólares apenas disfrutaba de \$350,000 como presupuesto anual. Desde entonces, no era más alentadora la realidad de los museos del país. El Museo de las Américas contaba con una asignación de \$300,000, mientras que la del Museo de Arte Contemporáneo era de \$500,000 y la de La Casa del Libro, que alberga una colección de libros raros y antiguos de importancia mundial, tan solo de \$10,000. (Mari Mari-Narváez, “La insoportable levedad del ICP”, *80 grados*, (11 de mayo de 2012, recuperado el 14 de mayo de 2012, <<http://www.80grados.net/la-insoportable-levedad-del-icp/>>..))

¹³³ Según uno de los estudios más recientes propulsados por la editorial Phaidon para tomar el pulso del arte contemporáneo a nivel mundial (entre sus publicaciones de este tipo figuran antes *Cream* del 1998 y *Creamier* del 2010), la capital de Puerto Rico es una de doce ciudades cuya producción artística apunta al futuro de la plástica actual. Sus autores seleccionaron a San Juan, al igual que a Beirut, Bogotá, Cluj, Delhi, Estambul, Johannesburgo, Lagos, São Paulo, Seúl, Singapur y Vancouver, en la cuales se observa un arte experimental comprometido con el medioambiente local. (Byrd, Antawan I., (et. al.). *Art Cities of the Future: 21st-Century Avante-Gardes*, (Phaidon Press, Londres, R. U., 2013.)

Estimulados por la creación artística actual, museos que se especializan en arte tradicional retan a sus conservadores igualmente especializados en los modos de creación convencional al adquirir obras de naturaleza experimental. A la manera de los artífices cuyos objetos pretenden conservar, algunos como Lidia Aravena trazan interesantes estrategias basadas en la creatividad. Ante el creciente número de obra contemporánea que el Museo de Arte de Ponce suma a su colección, la conservadora solicita a los artistas un muestrario de los materiales que constituyen la pieza, para propósitos de su conservación.¹³⁴ De este modo, las carencias también se ven contrastadas por la inventiva en el principal centro de preservación, cuando más allá de adecuarse su mermado presupuesto a la menor intervención, el ingenio de dicho mecanismo preventivo inserta en Puerto Rico prácticas alusivas a la conservación mediante documentación.¹³⁵

I.6 El incierto destino del arte contemporáneo y la importancia de la documentación

El caso que se suscita en el museo de Ponce dirige la atención al fenómeno de las cajas de artistas o “artists’ boxes” del Fabric Workshop Museum en Philadelphia (FWM) y a la importancia que en el arte contemporáneo, independientemente de su propósito, tiene la documentación. En esta entidad artística dedicada a promover la experimentación dichas cajas, así como un archivo fotográfico y audiovisual, son tan parte de la colección como las obras comisionadas por el renombrado programa de residencias que distingue a la institución.¹³⁶

¹³⁴ Aravena los denomina “kits de artistas”.

¹³⁵ Al momento de nuestra conversación, Aravena desconocía la existencia de este tipo de preservación, con lo cual incursiona inconscientemente en esta reciente metodología de la conservación. Mediante una práctica bastante espontánea, la conservadora acepta los distintos recipientes que brindan los propios artistas y los va colocando en un armario sin que el depósito de las cajas y su contenido esté regido por un sistema de clasificación.

¹³⁶ Véase para conocer más sobre las prácticas museológicas de avanzada que se llevan a cabo en esta institución: <<http://www.fabricworkshopandmuseum.org/>>.

Disponibles para préstamo de modo que también promuevan distinto tipo de investigación, estas por lo general contienen materiales como muestras, retazos o prototipos, resultado del proyecto que desarrollara el artista durante su estadía y testimonio de sus procesos de creación.¹³⁷ Si bien conservadores como Hummelen y Scholte ven en la recopilación de esta evidencia una herramienta ideal para la conservación,¹³⁸ son muchos los expertos que también reconocen en ella el destino de la experimentación. En el arte contemporáneo el documento no solo reemplaza al objeto como parte de una propuesta conceptual, sino que puede llegar a ser el único vestigio que quede del bien material. La importancia de la documentación para la práctica conservacionista que se especializa en los nuevos medios de creación radica igualmente en que esta quizá sea su única forma de preservación.

Ante la imposibilidad práctica y también económica de conservar todas las obras de un patrimonio tan numeroso como efímero, aunque el artista no haya intencionado su transitoriedad, algunos como la especialista en arte moderno y contemporáneo Claire van Damme, se cuestionan si redefinir la conservación es entonces una posibilidad.¹³⁹ En el simposio *Modern Art: Who Cares*, la profesora de la Universidad de Ghent propuso el salvamento de aquello que fuera

¹³⁷ Interesado, sobre todo, en el modo de la ejecución, el Museo expone a los artistas a los mejores recursos, facilidades y especialistas para que experimenten con los más novedosos y diversos medios de expresión. Desde la perspectiva conservacionista, la experimentación responsable que fomenta el Fabric Workshop hace las veces de un modelo actual de prevención y de un caso ideal para los que interesados en la producción artística contemporánea desean su preservación.

¹³⁸ Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op cit., pág. 44.

¹³⁹ “El número de obras de arte es extenso... La conservación y restauración efectiva de cada obra no es económicamente viable. Conservarlo todo es imposible.”, asevera van Damme, quien dice “especular si en algunos casos un nuevo tipo de conservación podría concebirse para obras de arte deterioradas, cuya transitoriedad no es intencional...” (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 309.) Traducción de la autora. (“The number of works of art is extensive... Effective conservation and restoration of each work is financially unfeasible. [...] one might wonder if in some cases a new type of conservation could be conceived for deteriorating, unintentionally transitory works of art...” Texto original.)

rescatable por la vía de la reutilización y del reciclaje.¹⁴⁰ La historiadora ilustró la opción que ofrece el *ready made*, aludiendo al “apropiacionismo” de Duchamp y específicamente a un retrato escultórico hecho por George Segal en el que Sidney Janis sostiene su pintura favorita de Mondrian, mientras que por otra parte planteó la creación de algo totalmente diferente transformando los elementos del objeto que se puedan salvar.¹⁴¹ El futuro incierto del arte que se pretende conservar prácticamente obliga a que se consideren propuestas tan alternativas como la de van Damme. No obstante, más allá del consenso de los profesionales otros aspectos, incluso legales, como el de la autenticidad determinan principalmente su viabilidad. Aun cuando los conservadores abracen el cambio de las obras y su transformación, esto es algo que en gran medida le toca decidir a su creador. Por ello, cuando Salvador Muñoz Viñas propone el estado auténtico del objeto aunque este se diferencie del momento de su creación, sale a relucir la importancia del que más cercano a la génesis de la obra permite documentar la voz del autor.¹⁴² Dependiente de la intención de quien la creó, la validez de los ulteriores presentes que menciona Muñoz dependerá igualmente de la documentación que parte del artista como una nueva forma de conservación.

¹⁴⁰ El seminario ofrecido por van Damme se tituló “Reuse and Recycle: New Ways to Conserve Ephemeral Art” (“Reutilización y reciclaje: Nuevas formas de conservar arte efímero” Traducción de la autora.)

¹⁴¹ La profesora habla de “usar obras de arte verdaderas a modo de *ready makes* para una nueva creación”, de “transformarlas en complemento” de estos o de “convertirlas en otra obra de arte”, en la que su potencial de ser reconocidas variará. (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit.) Traducción de la autora. (“... using real works of art as ready-mades for new creation or transforming them into ‘ready made’ aids or converting them into another art work with variable recognisability.” Texto original.)

¹⁴² Dicho de forma más escueta por Eugene F. Farrell en el prólogo del texto de Muñoz, “el único estado físicamente auténtico de un objeto es el que efectivamente tiene en este momento.” (Muñoz Viñas, Salvador, op. cit., pág. 10.)

II. LA OBRA PICTÓRICA DE MYRNA BÁEZ. ESTUDIO DE CASO PARA LA APLICACIÓN DE UNA NUEVA METODOLOGÍA CONSERVACIONISTA EN PUERTO RICO Y EL CARIBE

La pintura sin riesgo no es pintura

Myrna Báez

Myrna Báez es la principal responsable de la conservación de su legado. La artista puertorriqueña más importante en opinión de muchos expertos, es también la mejor documentada.¹⁴³ La documentación de su obra, sin embargo, no es solo consecuencia lógica de una fructífera y larga trayectoria. Desde que Myrna Báez vio su mención por primera vez en un artículo de prensa, se dispuso a conservar todo documento relacionado con su producción plástica.¹⁴⁴ Luego de más de 50 años de carrera artística, es también la propia Báez quien propone el registro morfológico y técnico de su obra pictórica con miras a que se preserve. Hoy,

¹⁴³ Destacados críticos y humanistas han afirmado la importancia de Báez. Algunas de las expresiones más categóricas son las de la crítica argentina Marta Traba, quien dijera: “Myrna Báez es la persona más capacitada para ser artista que he conocido en las artes plásticas de Puerto Rico”, en su *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* y: “hay que contar con esta primera figura puertorriqueña toda vez que se hace un recuento del arte actual latinoamericano”, en sus notas sobre una pintura difícil. (Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, (Ediciones Librería Internacional, Río Piedras, P.R., 1971), pág. 121.) (Traba, Marta. “Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil”, *Imagen*, (Núm. 4, junio de 1980), pág. 7.) También las del diario *The Sunday Republican* de Massachusetts, como aquella que lee: “Es considerada la pintora más importante de Puerto Rico”, o las de respetadas mentes de la academia y de la prensa local como Doña Margot Arce de Vázquez y Ernesto Ruiz de la Mata, quienes la reconocen entre los artistas más distinguidos del país. (“Báez Exhibit Opens Today”, *The Sunday Republican*, (12 de septiembre de 1982.) Traducción de la autora. (“She is considered the most important painter in Puerto Rico” Texto original.) (Ruiz de la Mata, “Myrna Baez’s New Prints”, *Caribbean Business*, (9 de diciembre de 1981, pág. M6.) La experta en su obra, Margarita Fernández Zavala, se refiere a ella como “una de las/los grandes creadoras/res nacionales.”, mientras que el Dr. Edward J. Sullivan, catedrático de historia del arte de la Universidad de Nueva York especializado en arte latinoamericano, afirma que Báez es “una Maestra de Latinoamérica.” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 36.) (Cantres, Asunción. “Myrna Báez ante su espejo”, *El Nuevo Día*, (10 de junio de 2001, pág. 92.)

¹⁴⁴ Eventualmente Báez contrata asistentes para archivar y catalogar. El Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico cuenta con los documentos a modo de un archivo que la artista donara para que fueran conservados y divulgados. La donación también incluye algunas obras que hiciera en sus años de estudiante y planchas originales como la del grabado titulado *Yunque*.

esta líder de la pintura, de la gráfica y de la educación del arte puertorriqueño¹⁴⁵ es igualmente líder de la conservación mediante documentación. Que la obra de Myrna Báez sea la mejor estudiada y catalogada de una artista en Puerto Rico, y su más reciente exposición retrospectiva una de las mejores que museo alguno haya hecho en este país,¹⁴⁶ no es casualidad. Como tampoco lo es su introducción, así sea inconsciente, de una nueva metodología conservacionista en la región del Caribe. Todo ello es resultado de su conciencia histórica; la misma que hace ya más de medio siglo la llevó a conservar hasta el más nimio papel.¹⁴⁷

Para Báez asirse de toda evidencia de su actividad creadora fue parte fundamental del proceso de saberse artista. “Siempre he tenido un sentido histórico y empecé a guardar cosas para saber que lo que estaba haciendo servía para algo. Pero una vez me di cuenta de que eso era importante, seguí guardando recortes de publicaciones en que aparecía mi nombre y los

¹⁴⁵ En el ensayo “Myrna Báez: Insigne artista puertorriqueña y latinoamericana”, apunta Edward J. Sullivan que, “Myrna Báez ha sido también una figura crucial en la divulgación del conocimiento acerca de las artes plásticas en su país, y uno de los elementos claves en la promoción de la educación artística en Puerto Rico.” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 4.)

¹⁴⁶ En el artículo “Una muestra sin par” que reseña la exposición retrospectiva de Myrna Báez en el Museo de Arte de Puerto Rico, el importante crítico Enrique García Gutiérrez afirma: “La labor investigativa y museística que se ha efectuado en “Myrna Báez: una artista ante su espejo”, hace de esta exhibición la mejor retrospectiva individual que se ha mostrado en Puerto Rico.” (García Gutiérrez, Enrique. “Una muestra sin par”, *El Nuevo Día*, (18 de noviembre de 2001, pág. 6.) La retrospectiva reunió un total de 167 piezas pictóricas y gráficas, organizadas cronológicamente a partir de *Muchacha*, un óleo de 1957, hasta terminar con *Yo, Artemisia*, un acrílico del 2001. Las obras que sirvieron de apertura y de cierre de esta revisión de los 44 primeros años de creación artística de Báez resumen, a nuestro juicio, la transición que a lo largo de su carrera hizo la pintora del medio graso al acuoso y su eventual predilección por este último.

¹⁴⁷ Sobre el instinto de Báez a la hora de documentar y su valiosa aportación dice la periodista Melba Ferrer en un artículo sobre el libro que complementó su exposición retrospectiva: “... al principio [pudo] haber sido un acto subconsciente. Sin embargo, más adelante en la vida de Báez resultó ser un esfuerzo consciente y muy valioso de documentar su obra. [...] si no fuera por la fotos que ha tomado de sus piezas y por los documentos que las apoyan, no hubiese habido registro alguno de varias de ellas.” (Ferrer, Melba. “Báez Looks in the Mirror”, *The San Juan Star*, (9 de octubre de 2001, pág. 41.) Traducción de la autora. (“... at first [it may] have been a subconscious act. Yet, later in Báez’s life it turned into a conscious and very valuable effort to document her art. [...] if it were not for the photos she has taken of her pieces and for the documents supporting them, there would have been no available record on several of them.” Texto original.)

catálogos de las exposiciones”,¹⁴⁸ dice quien más allá de validar su importancia validaría la que debe de tener para todo creador serio la documentación de lo hecho.¹⁴⁹ Por esto, cuando en la década del 1980 la artista y profesora Margarita Fernández Zavala tocara a su puerta interesada en hacer un registro de su obra, Báez reconoció en ella a una aliada y se dispuso a colaborar en la minuciosa tarea que también la involucraba.¹⁵⁰ “Margarita Fernández fue una de esas personas que llegó a mi vida justo cuando la necesitaba...”, ha declarado la artista.¹⁵¹ Si bien antes de acceder la “...calibró, que es lo que hace con la gente”, como la propia Fernández ha reconocido, una vez confirmó la honestidad y relevancia de su trabajo, salió a relucir la generosidad que en

¹⁴⁸ Cantres, Asunción, op. cit. Su participación en convocatorias del Ateneo Puertorriqueño y del Instituto de Cultura Puertorriqueña desde el 1957 también fue parte del proceso de probarse como artista. Al recordar los premios que recibiera en dichos certámenes por *El juez* y *El sofá de Nilita* durante la década del '70 Báez acepta que “todas esas cosas respaldaban lo que estaba haciendo para seguir el camino que había escogido en ese momento.” (Nuñez Miranda, Armindo, “De pintura y otros recuerdos. Breve plática con Myrna Báez”, *Diálogo*, (diciembre de 2002, pág. 19.)

¹⁴⁹ Con motivo de la publicación del libro y catálogo de su obra *Myrna Báez. Una artista ante su espejo*, en una entrevista de Juan Soto Meléndez, confiesa Báez: “Para mí, la parte más importante de este libro... son las fotos de las obras...” (Soto Meléndez, Juan. “Myrna Báez: haciendo arte, haciendo historia”, *Primera Hora*, (17 de octubre de 2001, pág. 32.) Mientras, le dice a la también periodista Larissa Vázquez Zapata: “La documentación es muy importante en las artes. Ya hay obras mías del ‘60... que no sabemos donde están. Por eso, los artistas tenemos que llevar registro de todo.” (Vázquez Zapata, Larissa. “Myrna Báez. Frente al espejo”, *El Nuevo Día*, (14 de octubre de 2001, pág. 12.)

¹⁵⁰ El involucramiento de Myrna Báez en este tipo de faena se destaca cuando para finales de los años ‘90 participara en la creación del catálogo y texto monográfico de su obra. En el artículo de Melba Ferrer que describe el resultado como “quizá uno de los libros más completos sobre la vida y obra de un artista puertorriqueño que se haya publicado”, dice también la periodista: “En lugar de distanciarse del extenso proyecto, Báez participa mucho de su organización, ofreciendo fotos, confirmando datos, corrigiendo el texto y suministrando documentos.” (Ferrer, Melba, op. cit.) Traducción de la autora. (“perhaps one of the most complete books about the life and work of a Puerto Rican artist ever printed”; “Rather than distancing herself from the lengthy project, Báez has a heavy hand in putting it together, offering photos, confirming facts, correcting the text and supplying documents.” Texto original.) Actualmente la artista trabaja con la ayuda de una asistente en las correcciones de la primera edición del libro; nuevo proyecto con el que da continuidad al esfuerzo anterior.

¹⁵¹ Báez habla de la llegada de Fernández como de una oportuna por además coincidir con la década en que fallece su gran amiga Marta Traba. La importante crítica, reconocida internacionalmente, muere en el año 1983 junto a su esposo en un accidente aéreo. Sobre el *rapport* de Báez con ella, dice Nuñez Miranda: “Al fallecer Marta ese diálogo ocurre con Margarita Fernández.” (Nuñez Miranda, Armindo, op. cit.) Cuando en el 2001 Fernández Zavala funge como comisaria de la retrospectiva, rescata el diálogo que mediante correspondencia escrita sostuviera la artista con Traba, exponiendo fragmentos de sus cartas junto a obras que son una respuesta directa a observaciones que en aquellas le hiciera la crítica argentina. Sobre su relación con Traba ha comentado Báez: “...nos hicimos amigas y es otra de las personas claves en mi desarrollo como artista.” (Ídem.)

estos casos la caracteriza.¹⁵² “Ella entendió muy bien mi afán y se dio a la tarea de hacer un registro completo de su obra,...”, puntualiza Fernández Zavala al ser entrevistada.¹⁵³

En el interés de la investigadora halló Myrna Báez nueva validación. “Me llamó para entrevistarme y le dije que sí, porque aquí nadie me hacía caso...”¹⁵⁴ Su afirmativa en aquel momento respondió igualmente a la necesidad de reconocimiento. Luego de dos décadas de haber comenzado su actividad expositiva tanto local como internacional, de haber ganado importantes premios y distinciones en su país y algunos en el extranjero, y de ver sus obras en las colecciones más prestigiosas de los museos de Puerto Rico y de Estados Unidos, no era este, sin embargo, el tipo de reconocimiento que reclamaba.¹⁵⁵ A la tríada del acto creativo que para

¹⁵² Al reflexionar sobre esta cualidad de Báez, ha dicho Fernández Zavala: “...me ha abierto muchas puertas porque Myrna no escatima. No te bloquea, al revés, te facilita. Es muy generosa.” Dessie Martínez, discípula y asistente de Báez, ha declarado por su parte: “... es extremadamente práctica. Extremadamente generosa con lo que sabe, con lo que tiene y, como maestra...” (Cidoncha, Ileana. “Myrna Báez o la amistad”, *El Nuevo Día*, (4 de septiembre de 1994, pág. 75.))

¹⁵³ Ídem. En palabras de Cantres: “Con la organización de todos los documentos de Báez, la profesora Fernández se convirtió en una experta en la artista...” (Cantres, Asunción, op. cit.) Cabe destacar el vínculo que actualmente guardan la registraduría y la conservación, para adjudicarle otro tipo de connotación al registro de la obra de Báez que hiciera Fernández. La conservación mediante documentación se nutre de dicha disciplina y viceversa. Algunos programas museológicos como el del Museo de Arte Moderno de Nueva York preparan a sus registradores en el campo de la conservación preventiva, especialmente para documentar antes, durante y después de su movimiento piezas frágiles y difíciles, que requieren condiciones especiales de embalaje, traslado, almacenamiento y exposición. “La logística y comunicación entre estos departamentos [es] fundamental para el bien de los objetos, considerando como documento oficial los Informes de Condición de las obras con las anotaciones y puntos de vista de los conservadores y registradores.” (Conversación vía correspondencia electrónica con Chakira Santiago el 13 de mayo de 2015.) Chakira Santiago es la registradora del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico y participó del Programa de Internados del MOMA entre los años 2002 y 2004.

¹⁵⁴ (Cantres, Asunción, op. cit.)

¹⁵⁵ Para inicios de la década del '80, Báez había logrado más de dos decenas de exposiciones individuales y colectivas, incluso en otros países como: Suiza, Cuba, México, la Unión Soviética, China, España, Panamá, Francia, Italia, Venezuela, El Salvador, Reino Unido e Iraq (se enumeran en el orden en que expuso en ellos). Había ganado dos veces el Primer Premio en el Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño (entonces uno de los más prestigiosos a nivel local), siendo la primera mujer en recibirlo; otros, también importantes en el país, como el premio Francisco Oller del Certamen Revista *Sin Nombre* del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), y el del Annual Print Exhibit and Competition del Pratt Graphic Center en Nueva York. La habían nombrado vicepresidenta y también directora de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo. Y algunas de sus obras habían sido adquiridas por el Museo Metropolitano de N.Y. (MET), el ICP, el Museo de Arte Moderno de N.Y. (MOMA), el Museo de Arte de Ponce (MAP), el de la Universidad de Puerto Rico y el Museo de Arte de Bagdad, el que comprara la colografía *Danaé* para reproducirla en el cartel promocional de su tercera bienal mundial del grabado (este listado responde

muchos se consuma en la medida en que la **obra** del **artista** encuentra un **receptor**,¹⁵⁶ se añade en el caso de Myrna Báez un cuarto elemento, el de la investigación. Trascender gracias a él es tan importante para ella como la trascendencia física de su legado artístico, la que a menudo es consecuencia de la valoración implícita y suscitada por la labor del investigador.¹⁵⁷ Desde que comenzara a documentar su obra, Báez ha contribuido, por lo tanto, a este campo, así como al de la conservación. Esta artista no solo nos deja su pintura, nos lega el interés en su documentación. A estas alturas cuando, además, su importancia para las artes puertorriqueñas y del continente americano es indiscutible, la responsabilidad que ella muy bien ha sabido asumir es también la nuestra. En este capítulo exponemos el diseño y los resultados de las entrevistas que con el deseo de aportar a la mejor preservación y conocimiento de toda su obra pictórica realizáramos a la señora Báez.¹⁵⁸

II.1 Contexto histórico

Según el reconocido crítico Manuel Álvarez Lezama: “... Myrna Báez – no solo es una de las artistas más importantes de las Américas, sino que está a la par, sin lugar a dudas, de Georgia O’Keeffe, Frida Kahlo, Amelia Peláez, Liliana Porter, Ana Mendieta (solo por

igualmente al orden cronológico en que ocurrieron las adquisiciones). Más adelante se sumarían las colecciones del Museo del Barrio en Nueva York y del Smithsonian en Washington. El gobierno de Puerto Rico ya también le había comisionado dos murales públicos en distinta ocasión. De acuerdo a Marta Traba, mientras que al comenzar su carrera los premios fueron importantes para Báez, luego asumiría las distinciones y comentarios elogiosos con bastante reticencia. (Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, op. cit., pág.122.)

¹⁵⁶ El énfasis es de la autora.

¹⁵⁷ Para Báez la publicación de su libro monográfico fue un sueño hecho realidad; tan importante era que al perfilarse el proyecto como uno económicamente cuesta arriba, la artista participó también en la búsqueda de auspicios. (Soto Meléndez, Juan, op. cit.) En el caso del primer documental que sobre su vida y obra hiciera la cineasta Sonia Fritz, Báez se comunica con los museos solicitando el préstamo de sus pinturas y las moviliza para propósitos de dicha filmación. Véase el Documento 3 en los Apéndices Documentales.

¹⁵⁸ Véase para imágenes de la pintura de Báez las tres entrevistas videograbadas, el cortometraje y la documentación fotográfica que se adjuntan en los Apéndices Documentales.

mencionar algunas de las grandes del siglo XX).”¹⁵⁹ Su obra ha sido expuesta incluso junto a la de leyendas del arte universal como Angelika Kauffmann, Rosa Bonheur y Mary Cassatt.¹⁶⁰ Aún más relevante puede ser el que haya franqueado el cerco de la historia femenina del arte.¹⁶¹ Edward Sullivan, por ejemplo, ha llegado a compararla con Francisco Oller, uno de los patriarcas del arte en Puerto Rico y quien participara del movimiento impresionista en París a finales del siglo XIX.¹⁶² El estudioso, que más adelante escribiría un libro sobre este pintor, ha dicho que “Báez tiene muchos y variados puntos en común con Oller, y de muchas maneras puede considerársele la principal continuadora de las cualidades fundamentales del arte de Oller”.¹⁶³ Mientras Sullivan la vincula con el artista que primero defendiera desde la plástica la amenazada

¹⁵⁹ Álvarez Lezama, Manuel. “Báez: mujeres mujeres”, *El Nuevo Día*, (4 de noviembre de 2001, pág. 73.)

¹⁶⁰ Esto, cuando en el 1984 fuera seleccionada la para la National Women’s Art Exhibition en Louisiana, EE. UU. Entre 35 artistas seleccionadas, su obra fue la única representación latinoamericana. Al igual que estas tres artistas, Báez supo incursionar en un espacio que parecía reservado al hombre. En la historia del arte puertorriqueño el nombre de Myrna Báez, como el de aquellas en la europea, es el de una pionera. Cuenta la artista que en la década de los cincuenta fue la primera y en aquel momento única mujer en el taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña que dirigía el maestro Lorenzo Homar, y seguramente la primera en tener una exposición individual en las salas de dicha institución. Báez se precia, además, de haber logrado la primera exposición individual de pintor puertorriqueño alguno en América del Sur. Es también la primera mujer a la que se le haya dedicado la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (hoy mejor conocida como la Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamérica y el Caribe), y la primera mujer y artista viva a quien se le ha dedicado el reciente homenaje de La Campechada, actividad que reúne a artistas de todas las disciplinas y que se celebra en el casco antiguo de la ciudad de San Juan por espacio de 4 días, para conmemorar la vida y obra de algún maestro de la plástica puertorriqueña. Myrna Báez fue recipiente de la Cuarta Campechada; antes lo fueron José Campeche, importantísimo pintor religioso y retratista del siglo XVIII, Francisco Oller, y Rafael Tufiño, pintor y grabador contemporáneo de Báez.

¹⁶¹ La historiadora del arte y crítica estadounidense Linda Nochlin alerta sobre la discriminación implícita en una historiografía que al separar la producción artística femenina de la masculina sirve para dejar a las artistas fuera de la historia principal, de la misma manera que el surgimiento de las escuelas de arte para mujeres en el siglo XIX sirvió para impedir su acceso a la Academia por estas ya contar con centros de enseñanza femenina.

¹⁶² La curadora y crítica del arte Liliana Ramos Collazo en su exposición del año 2013 *Puerto Rico: Puerta al paisaje*, también compara la obra de Báez con la de Oller. Como parte de dicha exposición Ramos ofreció una conferencia titulada *Francisco Oller, Carlos Raquel Rivera, Myrna Báez: Nuestros tres grandes ante el paisaje*.

¹⁶³ Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 4. Sullivan publicó en el 2014 el libro *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and the Caribbean Art in the Era of Impressionism*, bajo la editorial de la Universidad de Yale. (*De Puerto Rico a París y de vuelta: Francisco Oller y el arte caribeño durante la era del Impresionismo*. Traducción de la autora.)

identidad del puertorriqueño,¹⁶⁴ opinaba Marta Traba que la obra de Myrna Báez es la encarnación misma de un arte autónomo. Ante la incredulidad generalizada de que en un pueblo colonizado desde el siglo XV por España y a partir del 1898 por Estados Unidos esto fuera posible, escribió la crítica de arte en *Myrna Báez: Descifrando su isla*:

Yo me la he pasado diciendo que existe un arte puertorriqueño, explicando cuales son sus mecanismos particulares de funcionamiento y prestando sus mejores ejemplos, desde que viví en la isla en los años '70 y '71. Lo cierto es que poca gente me da crédito y considera mi trabajo como una ficción de la crítica con capacidad creativa. Pero es cierto que tal arte existe... Ahora tengo a la mano el ejemplo perfecto que suministra la pintura de Myrna Báez.¹⁶⁵

Si para Traba, a la que algunos atribuyen el concepto mismo de un arte latinoamericano,¹⁶⁶ la obra de Báez es evidencia de un fenómeno continental, para su país las pinturas y grabados de esta artista son ícono y afirmación de lo propio.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Dicho concepto lo desarrolla Osiris Delgado en el ensayo “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”, publicado en el libro *Puerto Rico arte e identidad*.

¹⁶⁵ Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 37.

¹⁶⁶ Acerca de dicho concepto, ha expresado Fernández Zavala refiriéndose a Traba: “... la idea fue suya y la argumentó y la sembró por toda nuestra América. También insistió en que se reconociera a Puerto Rico como parte de ese vasto pero desconocido mundo.” (Ídem, pág. 35.) Véase también: Fernández Zavala, Margarita. “Marta Traba: Una mujer que nos vio como nosotros no nos hemos podido ver”, en *Plástica*, (Núm. 13, 1985.)

¹⁶⁷ Como Oller, Myrna Báez renuncia a un lenguaje plástico de vanguardia por pensarlo incongruente con la inteligibilidad del público de su país. Báez ha reconocido abiertamente no querer ser parte del *mainstream*. Luego de vivir en la ciudad de Nueva York alrededor del año '70, producto de una beca para continuar su desarrollo como grabadora en el Pratt Graphic Center, rechaza conscientemente el intelectualismo de la pintura contemporánea que de primera mano allí conociera. En aquel entonces declaraba la artista: “El Expresionismo Abstracto no significa nada en Puerto Rico. Muchos artistas puertorriqueños tienen una mentalidad colonial. Imitan lo que está sucediendo en las tendencias artísticas de las grandes metrópolis. Pero, en Puerto Rico, vivimos en un mundo separado de los círculos del arte de Nueva York – el arte que habla en Nueva York es silente en Puerto Rico.” (Power, Katherine. “Puerto Rican Artist Opens Exhibit”, *Springfield Daily News*, (13 de septiembre de 1982, pág. 18.)) Traducción de la autora. (“Abstract expressionism has no meaning in Puerto Rico. Many Puertorrican artists have a colonial mentality. They imitate what is going on in the art trends of the major metropolis. But, in Puerto Rico, we live in a separate world from the art circles of New York – the art that speaks in New York is silent in Puerto Rico.” Texto original.) Inconscientemente, sin embargo, Báez producía un arte aún más de avanzada, pues en la medida en que afirmaba lo local su obra cobraba una connotación posmoderna. Al internalizar cómo su arte ha calado en el colectivo del país, la artista reconoce humildemente en una entrevista: “algunas obras han pasado al imaginario puertorriqueño, lo que me hace sentir muy honrada.” (Vázquez Zapata, Larissa, op. cit.)

Myrna Báez “inaugura muchas de las tendencias y estilos más importantes que han caracterizado al arte puertorriqueño a lo largo de la segunda mitad del siglo XX...”¹⁶⁸ Con una pintura figurativa de visos abstractos lidera también el terreno de los géneros mediante su extenso desarrollo del paisaje natural y urbano (tanto público, como doméstico), del desnudo y del autorretrato. Sus “estampas” de la naturaleza son, en palabras de la principal experta en su obra, las “más relevantes de su generación”.¹⁶⁹ Subjetivando forma y color, según su amigo y consejero, el fallecido artista y escritor Antonio Torres Martinó, Báez ha sido de los pocos artistas en Puerto Rico capaces de pintar el paisaje de una Isla que “invariablemente halaga al contemplador con visiones paradisíacas” sin caer por el despeñadero de las “transcripciones serviles y turísticas”.¹⁷⁰ Es precisamente cuando rehúye de una estética fácil y hasta niega “lo bello”, que esta pintora mejor despunta en su representación del entorno urbano.¹⁷¹ A la manera de los realistas e impresionistas ante el llamado que hiciera Baudelaire, Myrna Báez percibe

¹⁶⁸ “A finales de la década del 1950, Myrna Báez comienza a despuntar dentro del movimiento pictórico que le dio vida a la tradición plástica puertorriqueña. Se insertó en la corriente realista que dominaba el panorama de entonces, aportando su visión particular a los objetos que representaba. Su técnica le fue otorgando mayor libertad. Vemos... una figuración más suelta, y sin embargo, más cerca de una síntesis que no se desprende tanto del objeto “que modela”, sino de las intenciones de la composición.” (Moreira, Rubén. “Myrna Báez en la Bienal”, *Diálogo*, (septiembre de 1988, pág. 26.)

¹⁶⁹ Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit.

¹⁷⁰ Báez evita igualmente el pie forzado de los edificios coloniales, murallas y arrabales del Viejo San Juan que permeaban la pintura y el grabado de sus colegas. (Ídem, pág. 66.) Asimismo, cuando dirige su mirada al enclave natural escoge lo que está exento de “simbolismos o retóricas patrioteras”. (*Myrna Báez*, (Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, P.R., 1976.)) Alejarse del arte que hacían los demás fue, en el caso de una obra como *Bambú*, acercarse al sujeto representado. “Esto no es un bambú”, nos dice Nelson Rivera en su ensayo sobre dicha pintura. En la medida en que su problematización pictórica y formal reivindica lo imitativo y el clisé decorativo, declara Rivera: “esto es arte”. (Rivera, Nelson. “*Ceci n’est pas un bambú*”: *Myrna Báez o la figuración que se salva*, (Nelson Rivera, 2001, pág. 3.))

¹⁷¹ Escribe Marta Traba en su propuesta polémica que las calles sucias que pinta Báez figuran entre “las notas del mejor arte puertorriqueño actual”. Dice la crítica: “...su persistencia en sumergir la realidad en un gris perpetuo, su manera de desarticular paisajes urbanos integrándolos en una atmósfera sombría, su propósito de borrar, ensuciar, maltratar las cosas... rodea la obra de un aura particular. [...]” De acuerdo a Traba, de esta manera Báez inventa “un modo original de ver...” (Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, op. cit., págs. 61-62.) Para Torres Martinó es de hecho al renunciar a la gratuidad de la vista pintoresca que Myrna Báez “transpone el paisaje de Puerto Rico al plano estético”. (*Myrna Báez*, op. cit.)

belleza en las violentas transformaciones sufridas por el hábitat urbano a consecuencia de la industrialización.¹⁷² Su trato de la figura no es muy distinto; reta el género tradicional del desnudo con la representación de cuerpos que no idealiza.¹⁷³ Estos, junto a sus recurrentes mujeres frente a espejos y sus múltiples autorretratos, la convierten, además, en una de las primeras artistas que explora abarcadoramente el tema de la identidad femenina en la plástica puertorriqueña.¹⁷⁴ Carmen Dolores Hernández, intelectual muy respetada por Báez, resume su acercamiento atípico a los géneros del arte diciéndole: “Tus paisajes, teniendo elementos reconocibles de nuestro entorno, no son folclóricos; tus desnudos, contradiciendo algunas

¹⁷² Maravillado con la metrópolis moderna, Charles Baudelaire hermanó humeantes chimeneas y centenarios campanarios como “mástiles” de la nueva ciudad. Para el autor de *El pintor de la vida moderna*, la mitad del arte era “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” de la modernidad. Sobre el modo en que este proceso aconteciera en el territorio puertorriqueño y la representación que hace Báez del mismo, explica la profesora Fernández: “El acelerado desarrollo económico de Puerto Rico [modelo implantado a la carrera] trajo consigo una definición de modernidad muy específica[...] Puerto Rico – y, en particular San Juan – experimentó, a partir de los años cuarenta, cambios acelerados... que transformaban, a menudo dramáticamente, el perfil urbano. Nadie como Myrna Báez ha retratado tan fielmente a la ciudad desde entonces o se ha interesado por atestiguar los fascinantes cambios de la metrópolis.” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 54.)

¹⁷³ En este sentido Marta Traba establece un contrapunteo entre sus paisajes urbanos y sus desnudos, tildando a unos de contaminados y a los otros de antiestéticos. Dijo Traba que “las calles de Myrna Báez descalifican los afiches de turismo y las “famosas” acuarelas de San Juan viejo; las figuras de Myrna Báez descalifican los reinados de belleza...” (Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, op. cit., págs. 62-63.)

¹⁷⁴ “Lo que la distingue, así como a otras maestras contemporáneas importantes,” de acuerdo a Fernández Zavala, “es la subversión de los clisés y de los enunciados masculinos, es la refutación de la alegada objetividad de muchos de los temas tradicionales del arte... En el arte puertorriqueño esa voz pionera es la de Myrna Báez.” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 80.) La identidad masculina también ha sido tema de la obra de esta artista, algo evidente en una pintura como *Ramón*. Aludiendo a las repercusiones de tocar un tema como este, dice un diario de Massachussetts en el contexto de su primera retrospectiva: “...logra impactar a algunas personas. Sus desnudos de hombres jóvenes han sido mal vistos por algunos en su Puerto Rico conservador y hasta han sido excluidos de algunas exhibiciones.” (McMillan, Janet. “Myrna Báez’s Canvas is Puerto Rico”, *The Philadelphia Inquirer*, (20 de febrero de 1987, pág. 4C.)) Traducción de la autora. (“...she manages to shock some people. Her nude portraits of young men have been frowned upon by some in her conservative Puerto Rico, and even have been excluded from some exhibits.” Texto original.)

convenciones del género, no son sensuales, y tus interiores no son triviales a pesar de su domesticidad. Has salido victoriosa tras haberte corrido muchos riesgos”.¹⁷⁵

II.2 El reto de la técnica

Báez vive convencida de que “la pintura sin riesgo no es pintura”. En una obra cuyo contenido es indisoluble de su forma – “piensas el tema y su solución plástica”, ha dicho - el riesgo, innovación y diversidad de las técnicas no es menor.¹⁷⁶ Si bien el énfasis historiográfico por lo general ha estado en su desarrollo temático, cierto es que en sus pinturas el contenido queda muchas veces supeditado a la experimentación con el medio.¹⁷⁷ De ahí que sus títulos sean descriptivos para, como ella misma lo ha afirmado, evitar meterse en la psicología del espectador. A la manera de Édouard Manet con su transformación moderna de la pintura denominada “la revolución de la mancha de color”, la invitación es a mirar la capa pictórica y no a través de ella; a que pongamos las cualidades matéricas por encima de los aspectos

¹⁷⁵ Hernández, Carmen Dolores. “Myrna Báez. Memoria y mirada”, *El Nuevo Día*, (18 de septiembre de 2005, pág. 5.) De todos los géneros que ha abordado, según la profesora Fernández, las “propuestas artísticas definitivas de Báez” se dan en el desnudo. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit.)

¹⁷⁶ Fernández Zavala considera que en el desarrollo de esta artista, “las experimentaciones técnicas corren a la par con las investigaciones temáticas”. Según ella, es a partir del comienzo de la década del '60 que Báez cobra mayor conciencia del medio, hasta que en la del '70, alcanzada su madurez pictórica, será este quien rijan su producción. “Su interés por conquistar resultados de naturaleza técnica, es lo que la motiva a trabajar los temas que aborda”, concluye también la especialista. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., págs. 82 y 42.)

¹⁷⁷ La propia artista ha declarado: “... un problema es que en Puerto Rico se hace apreciación de una obra por el tema, no por la técnica...” (Vázquez Zapata, Larissa, op. cit., pág. 11.) Hay importantes excepciones, sin embargo, como el apartado que en su ensayo “Myrna Báez: Una artista ante su espejo” dedicara Margarita Fernández al desarrollo de sus técnicas y manejo de los medios, titulado “Técnicas y lenguajes: El fragor de los medios”. Y la tesis de maestría de la artista y profesora Nora Rodríguez Vallés, *The Construction of an Original Response: Myrna Báez a Role Model*. Por otra parte, acerca de la intención de la artista en su recurrencia de temas como el desnudo y el paisaje, observa García Gutiérrez: “Ambos se convertirán en esquemas paradigmáticos, como podrían ser las bailarinas para Degas o una montaña para Cézanne, con los cuales la artista se entrega a una nueva confrontación del ¿Cómo? y el ¿Por qué? se hace arte y tan solo en segundo plano se indaga lo que quiere decir la imagen como referencia textual.” (García Gutiérrez, Enrique. op. cit., pág. 7.)

psicológicos de la obra.¹⁷⁸ “Yo siempre le digo a mis alumnos que lo importante no es lo que se pinta, lo que importa es cómo se pinta. Cualquiera puede pintar manzanas o sillas, como Van Gogh, pero la silla de paja no es lo importante. Las manzanas de Cézanne cambiaron el rumbo del arte. No es la silla o la manzana en sí, sino lo que estos artistas hicieron con el tema.”¹⁷⁹ Perfectamente consciente de que el punto de partida “de cualquier obra maestra es ¿de qué modo está hecha...?”,¹⁸⁰ Báez aspira como ellos a la autonomía artística de la pintura cuya temática es haberse servido de sí misma.

El verdadero reto y pasión de Myrna Báez es la técnica.¹⁸¹ Constantemente al acecho de un lenguaje plástico más amplio y también novedoso, ha recurrido a la acumulación del material

¹⁷⁸ “La gente inventa novelas sobre mis pinturas.”, compartió Báez en un momento dado a la prensa. El periodista que la entrevistara explica en su artículo: “Asumen que son razones filosóficas, emocionales o intelectuales las que motivan ciertas imágenes, cuando en realidad sus razones son solo estéticas.” Lo último queda confirmado por ella misma, cuando refiriéndose a la solución de su pintura *Desnudo frente al espejo*, dice: “Traté de poner su reflejo en el espejo, pero se veía terrible. Puse el paisaje y de alguna manera encajó y se vio bien...” (“Puerto Rican Artist Takes Pride in Her Country”, *Daily Hampshire Gazette*, (21 de septiembre de 1982.) Traducción de la autora. (“People make up novels and soap operas about my paintings”; “They assume that she has philosophical, emotional, or intellectual reasons for certain images, when, in fact, she has only aesthetic reasons for them.”; “I tried to put her figure’s reflection in the mirror, but it looked terrible. I put in the landscape and it somehow fit and looked right...” Texto original.) Ha sido de hecho esta integración de paisajes en el interior de espacios y habitaciones motivo capital de muchas de las elucubraciones temáticas sobre su obra. Otro artículo, que indaga el porqué de sus desnudos, revela que los pinta porque “se ven mejor que las personas con ropa,... a ella le gustan sus formas.” Báez confiesa, además, que prefiere la desnudez para sus figuras porque pintarlas “vestidas sería más complicado.” (Albanese, Lorelei. “Myrna Báez: Art of a Decade”, *The San Juan Star*, (26 de noviembre de 1982, pág. 9.)) Traducción de la autora. (“they look better than people clothed,... she likes their shapes.”; “dress would be more complicated.” Texto original.)

¹⁷⁹ Benítez, Marimar. “Con Myrna Báez”, *El Reportero*, (20 de agosto de 1983, pág. 9.) En el marco de su exposición retrospectiva del año 2001, haciendo una revisión de los temas y recursos empleados a lo largo de su carrera, dice Báez: “Siempre fueron los mismos motivos, los mismos elementos. La luz, el paisaje, las habitaciones, el desnudo. Siempre es lo mismo, pero que se ha presentado a través de 30 años de distinto modo.” (Monclova Vázquez, Héctor I. “Myrna Báez: al desnudo entre desnudos”, *Claridad*, (22 de septiembre de 1994, pág. 16.)) La comparación que años antes hacía con los postimpresionistas la hace en ese momento con el escritor Miguel de Unamuno. Otro artículo en el que se cita a Báez, nos dice que “en el caso de la artista Myrna Báez, la obra pictórica, en muchas ocasiones, es la búsqueda de un lenguaje cada vez más perfecto: “Unamuno siempre dijo lo mismo pero cada vez lo dijo mejor. ... lo que cambiará será el tratamiento: lo que al fin y al cabo hace la obra”.” (Antuñano, Maru. “Reflejos invisibles de una artista y su obra”, *El Nuevo Día*, (17 de julio de 1988, pág. 62.)

¹⁸⁰ Delgado Esquilín, Gloribel. “Entrevista”, *El Nuevo Día*, (6 de octubre de 2001, pág. E3.)

¹⁸¹ Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 37. Ha dicho la artista: “La técnica me motiva, veo soluciones técnicas, veo soluciones visuales y me motivan. [...] Muchas imágenes mías están basadas en el interés

pictórico, como también a su dilución, a la insistente mixtura de los medios¹⁸² y a una variedad de métodos de aplicación.¹⁸³ Pulverizadores, esponjas y hasta cepillos de dientes le han servido a la hora de pintar. Mientras que papeles, telas, encajes y mosquiteros, el arroz y las judías, así como navajas, cuchillas, tuercas y demás objetos encontrados, viabilizan estarcidos, estampados y plantillas con los que liga procesos del grabado y la pintura.¹⁸⁴ Son también parte de su vocabulario morfológico una pluralidad de soportes y la introducción de materiales industriales como arena, losetas y el *granolux* (combinación de pequeños fragmentos de mármol dispersos en un polímero utilizada para revestir superficies decorativas). Más singular aún es su empleo del aerógrafo; uno de los primeros, además, que se registra en la historia pictórica de su país.¹⁸⁵ Ya sea mecanizado, de boquilla o ingeniosamente improvisado con bombas de fumigación, esta herramienta que ha llegado a dominar totalmente, hoy distingue su estilo como pintora.

Incluso cuando dispone de aquello que no ha sido intencionado para la obra de arte, Báez se enfrenta a la técnica como a un instrumento de cuyo dominio depende la expresión artística.

de desarrollar unas técnicas.” (Benítez, Marimar, op. cit.) En el caso de la imagen de *Bambú*, dice Nelson Rivera acerca de su escogido de esta planta herbaria: “Myrna Báez escoge un bambú, y su selección presenta un reto. [...] Este árbol complejo reta a la artista a un *tour de force* técnico...” (Rivera, Nelson, op. cit.)

¹⁸² Fernández vincula su insistente combinación de distintos medios, no solo al deseo de la artista de renovar su repertorio técnico, sino a su búsqueda del color. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 66.)

¹⁸³ Opinaba Marta Traba que al arte de Báez, “lo consolida la variedad y rica complejidad de sus recursos, la seriedad técnica...” (Traba, Marta. “Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil”, op.cit.)

¹⁸⁴ Lo que Margarita Fernández Zavala tilda de exploración es, al referirse a sus grabados, “la más fructífera y amplia que se ha escenificado en Puerto Rico”. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 41.) Su introducción en la gráfica del país de novedosas técnicas como la colografía y la invención de métodos de impresión que muy bien podría patentizar, la hacen también una de las más innovadoras. Véase la entrevista “Myrna Báez y las técnicas del grabado” que le hiciera Manuel García Fonteboa para el catálogo *Tres décadas gráficas de Myrna Báez. Exposición Homenaje VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe*.

¹⁸⁵ “[...] a principios de los años setenta, opta por la técnica de rociar con pigmento con colores muy diluidos la superficie de la tela virgen para lograr una textura mate y aterciopelada. ...procedimiento que enriquece con el uso de veladuras y huellas de estarcidos conseguidos con el aerógrafo...” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 55.)

Su adiestramiento clásico en la Real Academia de San Fernando luego de repensar una iniciada carrera en medicina, imprime al experimentalismo que la distingue un carácter controlado.¹⁸⁶ Para Myrna Báez, “el arte no puede ocurrir... al margen de las destrezas técnicas o de las convicciones de sus creadores”.¹⁸⁷ El buen escogido y manejo de los materiales es, sin embargo, secundario a la efectividad de la imagen resultante. Báez no solo afirma la posibilidad de relegar la técnica siempre y cuando la imagen sea “poderosísima”,¹⁸⁸ sino que cuestiona en caso de su deficiencia el interés por conservarla. Así se vulnera la estabilidad de la obra, ninguno de los riesgos asumidos es superior al de fracasar en la conquista de la estética anhelada. Su esfuerzo por lograr, sobre todo, efectos de textura y de color es equivalente a su exigencia de cómo quiere que estos se conserven. Acometer en contra de tan decidida intencionalidad sería para quien incluso busque la trascendencia de su pintura, burlar la convicción de esta artista, descalificando su arte.

II.3 La conservación mediante documentación de la pintura de Myrna Báez

Para la conservación y restauración de obras de arte prescindir de la voz del artífice es tan detrimental, como lo es para Báez el que el objeto artístico no cuente con la destreza y convencimiento de su creador. Procurar la intención original de Myrna Báez, la del modo en que quiere que sus obras se presenten y se conserven; indagar sus técnicas y la morfología de las pinturas que ha confeccionado, además de meritorio, es apremiante. A sus 84 años, consciente de su edad, como de que algunas de sus piezas han sido sometidas a procedimientos inadecuados

¹⁸⁶ Ídem, pág. 39.

¹⁸⁷ Ha dicho la artista: “... no se puede prescindir de una gran técnica, de un conocimiento de cómo resolver los problemas visuales.” (Benítez, Marimar, op. cit.)

¹⁸⁸ De la misma manera que ha dicho lo anterior, también dice: “Hay obras, como es el caso de René Magritte, donde la imagen es tan poderosa que la técnica es secundaria. [...] Para poder prescindir de la técnica la imagen debe ser poderosísima.” (Ídem.)

para los que no se le ha consultado, desea dejar constancia del significado y correcta conservación de su obra.

Las especificaciones de Báez conllevan tratamientos de intervención igualmente específicos. Su interés por mantener la superficie aterciopelada de los lienzos que utiliza ha significado el que algunos conservadores diseñen instrumentos hechos a la medida para poder limpiar y devolver la lectura adecuada a una pintura que es muy particular. Al entrevistarla también sale a relucir su predilección por el acabado mate y su aversión al barniz; la importancia que adjudica a las transparencias y a la iluminación de sus pinturas para que dicho efecto no se pierda; la continuidad que busca dar a la composición pintando los laterales del soporte y el tipo de marco que por ello su obra requiere y, sobre todo, su preocupación constante debido a la ignorancia generalizada que con relación al tema de la conservación dice, su país ha padecido y todavía padece.

Más allá de estas particularidades, en nuestro estudio aflora contundente la relevancia de contar con el apoyo del sujeto investigado. Báez, no solo invirtió el tiempo, la paciencia y el esfuerzo mental que exige ser entrevistado, sino que nos facilitó todo documento del que disponía en su archivo personal vinculado a la conservación y restauración de su obra, autorizó por escrito la reproducción fotográfica y videográfica de sus pinturas para propósitos de la investigación¹⁸⁹ y estuvo dispuesta a hacer llamadas telefónicas a instituciones e individuos solicitándoles que nos dieran acceso a sus piezas, a cualquier documentación que sobre estas tuvieran y al espacio necesario para llevar a cabo la grabación.¹⁹⁰ Tomando en cuenta que es esta

¹⁸⁹ Véanse los Documentos 4 y 7 en los Apéndices Documentales.

¹⁹⁰ Esto último resultó determinante puesto que, contrario a la mayor parte de las entrevistas hechas bajo esta metodología, las obras en cuestión no eran parte de una sola colección ni nosotros conservadores-restauradores contratados por estas.

una investigación académica y que la metodología empleada parte de la premisa de que solo habrá oportunidad de un encuentro y de una forma de conversación con el artista, más importante todavía resultó ser la disposición de Myrna Báez a entrevistarse varias veces, de distinto modo y en distinto lugar.¹⁹¹

II.4 Criterios para la selección de obras

Adscribiéndonos al modelo del ICN realizamos un total de tres entrevistas, aplicando en cada caso distintas modalidades de la denominada entrevista al artista: el cuestionario escrito, la entrevista grabada en audio y la videográfica. Diseñamos una primera entrevista enteramente introductoria que aconteció en el estudio de la artista y otras dos más concentradas en la discusión de obras específicas, en la residencia de un coleccionista privado y en un museo. Interesados en abordar no solo algunas pinturas, sino en que nuestra investigación incidiera sobre toda una producción de más de medio siglo así como en sus distintos aspectos, previo al diseño de las entrevistas estimamos necesario trazar una serie de criterios que permitieran el escogido certero de las piezas a estudiar. Categorizados como: Accesibilidad, Diversidad, Predominancia, Patrimonio, Importancia, Susceptibilidad, Antigüedad y Restauración, ideamos ocho criterios de selección, considerando no solo la salvaguarda de la obra y el alcance de su documentación, sino también sus posibles destinatarios y el aprovechamiento de nuestras aportaciones.

En primer lugar, entendimos la **accesibilidad**¹⁹² de las piezas como lo más determinante, pues además de viabilizar la investigación en sus distintas etapas, la presencia de las obras

¹⁹¹ El interés de Báez en la preservación y mejor transmisión de su legado supera, incluso, su conocido repudio a las entrevistas. Son varios los periodistas que habiéndola entrevistado dan testimonio de ello. Como ejemplo, la introducción de un artículo de Mario Alegre Barrios que dice: “Lo que sucede es que no siente un afecto entrañable por las entrevistas. En ocasiones las evita.” (Alegre Barrios, Mario. “Elocuente fusión de vida y obra”, *El Nuevo Día*, (4 de septiembre de 1994, pág. 74.)

¹⁹² El énfasis es de la autora.

durante las entrevistas fomenta la mejor formulación de preguntas y de respuestas. Así también, nos interesaba hacer despliegue de la **diversidad** técnica y el experimentalismo característicos de esta artista para con ello atender un por ciento más amplio, por variado, de sus obras.¹⁹³ Con ánimo similar, queriendo abarcar un mayor número de pinturas identificamos la **predominancia** del medio como algo muy importante. Analizar obras que ejemplifican los medios más representativos de la producción del artista es acceder indirectamente a una gran cantidad de piezas que se rigen, no solo por una morfología, técnicas e intencionalidad original afines, sino que seguramente requieren medidas de conservación similares. La mayor probabilidad de que nuestros hallazgos fueran utilizados por las instituciones y profesionales a cargo del **patrimonio** fue otro móvil importante. Estos no solo deben mostrar más interés en este tipo de documentación porque tienen la responsabilidad de que las obras bajo su cuidado se conserven correctamente, sino que generalmente cuentan con los recursos para poder hacerlo. Escoger piezas que son parte de colecciones importantes también representa la oportunidad de conocer de cerca sus prácticas de conservación y restauración para medirlas y procurar la opinión del artista al respecto. El criterio anterior va de la mano de aquel que parte de la **importancia** de la obra, ya que muchas de estas conforman reconocidas colecciones privadas y públicas que apoyan la exposición y cuidado del patrimonio artístico. Independientemente de dónde se encuentren, las obras icónicas, cuya permanencia compete igualmente a la historiografía del arte, tienen

¹⁹³ De acuerdo al catálogo de su obra del año 2001, identificamos un total de 20 medios pictóricos trabajados por la artista. Los mismos son: acrílico sobre lienzo de algodón, óleo sobre lino, óleo sobre masonita, acrílico y óleo sobre lino, acrílico sobre lino, óleo sobre papel montado en masonita, óleo sobre papel, óleo sobre cartón, óleo sobre lienzo de algodón, acrílico sobre masonita, acrílico sobre papel montado en masonita, óleo y *collage* de telas sobre lino, óleo sobre lino montado en cartón, óleo y grafito sobre masonita, acrílico y óleo sobre masonita, acrílico y carboncillo sobre lienzo de algodón, acrílico y tinta de aceite para grabado sobre lienzo de algodón, acrílico y arena sobre tabla, acrílico y pastel sobre papel de estraza y *gouache* sobre lino. Véase el Documento 8 en los Apéndices Documentales.

prioridad a la hora de ser documentadas y conservadas.¹⁹⁴ También son prioritarias las piezas con mayor **susceptibilidad** de sufrir daños o las que requieren intervenciones inmediatas por ya haberlos sufrido debido a su técnica y grado experimental, a condiciones expositivas y de almacenamiento inadecuadas o a tratamientos de conservación y restauración malogrados, por ejemplo.¹⁹⁵ La **antigüedad** de las obras de arte por lo general implica mayor susceptibilidad, con lo cual dirigimos nuestra atención a las obras más longevas. Estas permiten medir la fragilidad de las pinturas e indagar sobre el sentir de quien las ha hecho al enfrentarse a los inevitables cambios que inflige el tiempo. Finalmente, tomamos en consideración piezas que han atravesado por procesos de **restauración**, los que tampoco están exentos de provocar alguna alteración y nos dejan auscultar el pensar del artista sobre esta disciplina, la labor de los expertos que en ella han intervenido su obra y sus especificaciones sobre cómo quiere que esta trascienda.

II.5 Escogido de las obras

Habiendo trazado los criterios de selección y partiendo del catálogo publicado de toda la obra de Báez hasta el año 2001, se hizo un primer escogido que resultó en un total de 73 pinturas. Las mismas se organizaron en un listado por orden de cronología y de colección, empezando por las privadas, seguidas de las museológicas y públicas.¹⁹⁶ En un segundo listado a

¹⁹⁴ A menudo estas obras corresponden con las décadas de producción más significativas de la artista, las que también quisimos estuviesen representadas en el escogido.

¹⁹⁵ De hecho, esta ha demostrado ser una fuerza mayor tras gran parte de las entrevistas de artistas en el campo de la conservación; la urgencia de consultar al autor ante la inminencia de una restauración. Nuestro énfasis, sin embargo, además de ser preventivo busca recopilar la información anticipadamente para tenerla a la mano en el momento en que sea necesaria alguna intervención.

¹⁹⁶ De la colección de la propia artista se seleccionaron preliminarmente 20 pinturas, otras 10 de la colección de la Dra. Pilar Reguero, la más completa y numerosa que un individuo tenga de la obra de Báez, y 21 de otras colecciones privadas. En lo que a colecciones públicas y museológicas se refiere, fueron escogidas 4 propiedad del Museo de Arte de Ponce y 4 del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2 del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, otras 2 del Museo de Arte de Puerto Rico y finalmente 10 provenientes de varias colecciones como la del Ateneo Puertorriqueño y de distintas agencias gubernamentales. En

modo de tabla, se organizaron cronológicamente las obras del escogido original y se seleccionaron de acuerdo a la reunión de la mayor cantidad de criterios las pinturas.¹⁹⁷

Diseñamos otras dos tablas para reunir piezas adicionales que al estar realizadas en los mismos medios que aquellas, sirvieran de reemplazo en caso de que no fuera posible acceder a alguna de las obras escogidas.¹⁹⁸

Las obras seleccionadas fueron: *Autorretrato* del 1963, correspondiente a la colección de la artista, *Bambú* del '77, de la colección Reguero, *Mangle* del '77 y *Desnudo frente al espejo* del '80, del Museo de Arte de Ponce, *Palomar* del '60, *Helado de coco* del '61 y *Mangle en las salinas* del '77, del Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Niño y jaula* del '63 y *La lámpara Tiffany* del '75, del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, *Ciclistas* del '63, del Ateneo Puertorriqueño, *Retrato de un sueño* del '88 – '90, de la colección Duquella y *Autopista hacia el sur* del '74, de la colección Reyes-Veray. Consideramos igualmente otras 6 pinturas, que a pesar de no constituir la selección propuesta, se añadieron a esta por ser parte de las colecciones que ya íbamos a visitar y porque su relevancia, diversidad cronológica, estilística y técnica arrojaban mayor luz a nuestra investigación. Estas fueron:

otro listado se organizaron dos renglones adicionales, el de obras desaparecidas (13 en total), y el de las que han sido destruidas (14). Véase los Documentos 9 y 10 en los Apéndices Documentales.

¹⁹⁷ La tabla la constituyen 3 columnas: para el año de la obra, los criterios acumulados y el título, medio y colección. Los criterios fueron identificados con letras de la A a la H. Ninguna pintura acumuló la totalidad de estos. En orden descendente se escogieron las 5 que reunieron 7 criterios, las 4 que acumularon 6 y 3 de entre 17 pinturas que sumaron 5. Para poder discernir estas últimas, priorizamos la importancia y seleccionamos obras emblemáticas de la producción de la artista. Véase el Documento 11 en los Apéndices Documentales. Nos hubiera gustado incluir *Plátanos rojos* de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña, pero no fue posible acceder a la pintura que en estos momentos se encuentra expuesta en la residencia oficial del Gobernador de Puerto Rico. Nuestros esfuerzos, interesados principalmente en la alteración que su capa pictórica sufriera como consecuencia de haberla expuesto muy próxima a una ventana en dicho lugar, resultaron infructuosos.

¹⁹⁸ La primera concentra las opciones disponibles en la colección de la artista y en la de la Dra. Pilar Reguero, por ser para nosotros las más accesibles, mientras que la segunda muestra las de otras colecciones privadas y también públicas. Tienen prioridad las que reunieron una mayor cantidad de criterios. Véase los Documentos 12 y 13 en los Apéndices Documentales.

Afuera el verde del año 1971 y *La espera* del '74, ambas pertenecientes a la Dra. Reguero, *Barrio Tokio* del '63 y *La terraza* del '94, de la colección del museo ponceño, *En el bar* del '67, del Ateneo y *El espejo de los quinqués* del '88, propiedad de la familia Reyes Veray.¹⁹⁹

En el caso de la documentación y estudio de la obra de Báez, al comparar las 12 pinturas del escogido principal con los criterios de selección trazados de antemano, queda demostrado que la accesibilidad es un factor dominante, así como el que las obras sean más propensas a deteriorarse²⁰⁰ y el que pertenezcan a alguna colección museológica o privada importante.²⁰¹ La importancia histórica de las piezas y el que correspondieran a alguno de los medios predominantes empleados por la artista, siguieron en orden de relevancia. Entre los 8 criterios, el que las obras hubiesen atravesado por tratamientos de restauración y conservación ocupó el sexto lugar,²⁰² y en séptimo y octavo se ubicaron el grado de antigüedad y la diversidad técnica de las

¹⁹⁹ *Afuera el verde*, *Barrio Tokio* y *En el bar* son piezas muy importantes. Estas, así como *La terraza* y *La espera* son ejemplos, además, de la experimentación de la artista. *Afuera el verde* añade un medio atípico al listado original, mientras que *Barrio Tokio* y *En el Bar* permiten incluir uno de los más representativos de la pintura de Báez. Por otro lado, una pintura como *La terraza*, realizada en el mismo medio que un ejemplar de la primera selección, abunda en este y sirve de comparación, propiciando un mejor entendimiento de otra de las obras escogidas. La única pieza que se añade, sobre todo por la conveniencia de estar en el mismo lugar que otra, es *El espejo de los quinqués*, la que solo sumó 4 criterios, pero que sin embargo es un caso único sobre la decisión de la artista de volver a firmar una pintura producto de unos cambios que le hiciera luego de que la imagen original fuera publicada, que versa sobre su interés en la autenticidad de sus obras.

²⁰⁰ Por ser muchas de las pinturas de Báez acrílicos sobre lienzo sin imprimir, su fragilidad es mayor al no tener preparación ni barniz. Su aplicación de la pintura con pulverizador a modo de una fina llovizna y de aguadas con pincel, vulnerabiliza también la delgada capa pictórica ante la incidencia de la luz. A esto se añade la predilección de la artista por la textura peluda del lienzo, la que los hace propensos a atrapar mucho polvo. Aquellas obras que, además, no pertenecen a una colección que disponga de profesionales y equipo de conservación, así como de condiciones expositivas de carácter museológico, corren mayor riesgo de dañarse.

²⁰¹ No solo la colección de la Dra. Reguero es la más importante de la obra de Báez a nivel privado, sino que la del Museo de Arte de Ponce también lo es en el renglón museológico. Este museo cuenta, además, con el laboratorio de conservación más prestigioso de la Isla, y es el que mayores esfuerzos ha destinado y destina a la preservación de la obra de esta artista. Véase los Documentos 14 y 15 en los Apéndices Documentales.

²⁰² *Palomar*, *Helado de coco*, *Ciclistas* y *Mangle en las salinas* han pasado por intervenciones más drásticas, mientras que *Mangle*, *Desnudo frente al espejo* y *Autopista hacia el sur* han sido sometidos a tratamientos más leves. Así también *Retrato de un sueño*, la que, sin embargo, fue intervenida por la propia artista. En el caso de 5 de estas obras tuvimos acceso a los informes o documentación alusiva a los procedimientos, lo que también cobró peso en el proceso de selección. Véase del Documento 16 al 26 en los Apéndices Documentales.

pinturas. En cuanto al análisis de las 6 obras adicionales que culminaron la selección del total de 18 piezas, al igual que en el primer grupo la accesibilidad y la importancia de sus custodios demostraron ser los criterios principales, mientras que la predominancia del medio superó a la relevancia histórica y, tanto la susceptibilidad²⁰³ como la antigüedad, se impusieron sobre la obra que ha sido restaurada.²⁰⁴ En resumen, el escogido representa 8 colecciones a las que pertenece la obra de Báez, así como 8 de los medios trabajados por esta y 4 décadas de su producción pictórica. Un total de 15 de las 18 pinturas seleccionadas corresponden a los 5 medios más acometidos por la artista y si tomamos en cuenta todos los que aborda nuestra selección, 14 piezas coinciden con la década en que confeccionara mayor cantidad de obras en dichos medios.²⁰⁵ De la misma manera, el escogido considera 14 pinturas muy relevantes y 14 susceptibles a deteriorarse, 8 que ya han atravesado por procesos de restauración, 8 de diversidad técnica y 7 realizadas hace más de 40 años.²⁰⁶

II.6 Aspectos preliminares y modalidades de la entrevista de autor

Una vez determinadas las obras a estudiar, analizamos preliminarmente las mismas. Para ello debimos comunicarnos con sus custodios, expresando el motivo de nuestra investigación y

²⁰³ Dicha selección incluye *Niño y jaula*, una obra que sufrió daños irremediables.

²⁰⁴ Véase el Documento 27 en los Apéndices Documentales.

²⁰⁵ Ocho obras corresponden al medio más trabajado por la artista: acrílico sobre lienzo de algodón. Seis de ellas pertenecen, además, a la década en la que desarrolla una mayor cantidad de pinturas en dicho medio. Una pieza representa el segundo medio predominante: óleo sobre lino, y dos más, el tercero: óleo sobre masonita. Estas últimas, al igual que las primeras, coinciden con la década de mayor producción del medio. El cuarto medio, acrílico y óleo sobre lino, goza también de dos pinturas, cuyas fechas representan igualmente la década en que la artista fuera más productiva en dicho medio. Lo mismo ocurre con dos pinturas de la década del '60 realizadas en acrílico y óleo sobre lino, el quinto de los medios. Solo tres, dos óleos sobre papel montado en masonita y un acrílico y tinta de grabado sobre lienzo, están fuera de los cinco medios predominantes de la pintura de Báez.

²⁰⁶ Véase el Documento 28 en los Apéndices Documentales.

solicitando los permisos correspondientes,²⁰⁷ lo que en el caso del Museo de Arte de Ponce involucró también el de la documentación fotográfica de las pinturas bajo iluminación especializada en su laboratorio de conservación.²⁰⁸ Concedidos los permisos, visitamos el lugar donde se encontraban cada una de las obras²⁰⁹ y tomando en cuenta las condiciones expositivas de las piezas en dichos entornos llevamos a cabo un examen ocular de las mismas con visor para verificar su morfología y estado de conservación.²¹⁰ Luego de haber hecho esto y de haber consultado todo informe de conservación y restauración, así como toda documentación fotográfica, literatura y artículos disponibles sobre las piezas y la artista, redactamos los borradores de las entrevistas.

Previo a cada entrevista entregamos a Báez una copia impresa del borrador correspondiente para que lo revisara y contestara por escrito.²¹¹ Este ejercicio, no solo buscaba prepararla mejor para la grabación, sino ayudarnos a refinar las preguntas. Además de la ventaja que a la hora de entrevistar suponía contar de antemano con la información de sus respuestas preliminares, los señalamientos y aclaraciones que como parte de dicho proceso hizo la artista nos llevaron incluso a eliminar algunas preguntas, afinando aún más las entrevistas. Un segundo paso involucró la entrevista grabada en audio como preámbulo de la grabación con cámaras de vídeo. Más allá de querer poner a prueba otra modalidad de la entrevista de autor, considerando

²⁰⁷ Véase del Documento 29 al 31 en los Apéndices Documentales.

²⁰⁸ En dicho caso la artista quiso estar presente, interesada en ver sus pinturas bajo luz ultravioleta y en conversar con los expertos del museo. Véase el Documento 32 en los Apéndices Documentales.

²⁰⁹ Visitamos residencias, depósitos de colecciones museológicas, almacenes de colecciones privadas, laboratorios de conservación e incluso una biblioteca.

²¹⁰ Diseñamos una hoja para la morfología y otra para el estado de conservación en las que se dividen los estratos del objeto pictórico. Utilizamos dicha hoja para hacer nuestras anotaciones al momento de evaluar cada una de las obras.

²¹¹ Véase el Documento 33 en los Apéndices Documentales.

la edad de nuestro sujeto y la incomodidad que sabíamos le provoca ser grabada por cámaras, advertimos la idoneidad de lo que también hacía las veces de un simulacro. Las entrevistas con grabadora se hicieron en la residencia de Báez. Esto, unido a la ausencia de las cámaras, fomentó su comodidad y distensión, generando respuestas más sopesadas, completas y extensas, gracias también a la posibilidad de consultar diversas fuentes y recursos que tenía a la mano en su hogar y a que los mecanismos de la entrevista de audio no ejercen tanta presión en el manejo del tiempo como los de la videograbada. Producto de la transcripción de sus contestaciones pudimos redactar un guión que estimamos crucial para la grabación frente a las cámaras. El mismo no pretendía ser una guía para uso de la entrevistada, sino de la entrevistadora, con el ánimo de incentivar la memoria de la artista, sin descuidar la espontaneidad de sus respuestas. En tercer lugar llevamos a cabo la entrevista grabada en vídeo, la que además de aspectos técnicos conllevó otros que velaron por la calidad de la producción de forma distinta como, por ejemplo, el maquillaje y peinado de la artista. Así también fue necesaria la coordinación anticipada de un sinnúmero de otras cosas como meriendas, comidas (incluso en algún restaurante) y traslados, de modo que no se alargara demasiado el proceso de la entrevista.²¹² Por su parte, la grabación involucró dos cámaras (Cannon EOS Rebel T4i/650D y EOS 5D), un micrófono y lámpara con sus estantes y un monitor. Antes del día de grabación fue necesario hacer un análisis de las condiciones lumínicas, de sonido y de espacio para determinar la mejor ubicación de las obras y de quienes figurarían en la entrevista.

²¹² Los descansos también deben de contemplarse como parte de la agenda de trabajo. En nuestro caso, por la edad del sujeto que entrevistamos, estos eran frecuentes y a veces prolongados.

II.7 Postproducción de la entrevista videograbada

Una vez culminada la grabación, prosigió la edición del material recopilado enfocada en aprovechar el metraje lo más íntegro posible.²¹³ Para editar utilizamos Final Cut Pro X, la última versión del programa diseñado por Apple para la creación de vídeos profesionales. El diseño de cintillos con fichas técnicas, nombres propios y de marcas que se mencionan en las entrevistas se incorporó al montaje de las mismas para facilitar la inteligibilidad y comprensión de su contenido. En la fase de postproducción se integraron también fotos de las obras y de sus detalles con luz directa, transmitida, rasante y ultravioleta, y pietaje de la artista realizando distintos procesos, como también explicando aspectos específicos de sus pinturas. Finalmente, las entrevistas fueron transcritas siguiendo el modelo del Artist Documentation Program de la Colección Menil.

II.8 Transcripción y análisis de las entrevistas

A continuación exponemos la transcripción de las entrevistas videograbadas y el análisis que hiciéramos de las mismas, considerando también los resultados de las que realizamos por escrito y en audio.²¹⁴ Partiendo de que el modelo que escogimos sugiere abrir la conversación con una serie de preguntas más generales y puesto que entrevistaríamos al mismo sujeto varias veces, decidimos hacer una entrevista introductoria o de apertura. La misma cubre aspectos generalizados de la obra de Báez, si bien se rige por el formato de entrevistas más especializadas.

²¹³ Debido a la extensión del metraje y a su duplicidad al contar con dos cámaras, para facilitar la edición diseñamos una tabla en la que organizamos las preguntas y las respuestas en una primera columna, los archivos seleccionados de una cámara en la segunda y los de la otra en la tercera, especificando los márgenes de tiempo a utilizarse en cada uno de ellos. Véase el Documento 34 en los Apéndices Documentales.

²¹⁴ Problemas de salud impidieron a la artista participar del total de las entrevistas, con lo cual presentamos los resultados de tres de estas. A modo de apéndice incluimos los borradores de las otras; el primero de ellos, parcialmente contestado por la artista. Véase los Documentos 35 y 36 en los Apéndices Documentales.

Aparecen en ella preguntas estandarizadas sustraídas de ejemplos que el modelo seleccionado provee y de otros como los que ofrece en su libro Mikel Rotaache.

II.9 Entrevista introductoria

La primera sesión transcurrió el 2 de julio de 2014 en el taller de la pintora que ubica en un edificio de dos niveles en la parte posterior de su residencia. Desde que Báez comenzó su carrera a principios de los 1950, la planta superior de esta estructura ha sido su estudio de pintura, mientras que la inferior fue su taller de gráfica hasta la década del '90. El estudio de la artista, especie de documento compuesto por estratos de historia, nos pareció ideal para llevar a cabo nuestra primera entrevista, que al ser eminentemente introductoria se refería a cantidad de cosas allí presentes a las que podíamos recurrir con la posibilidad de filmarlas.²¹⁵ Así también, consideramos que la familiaridad del espacio contribuiría a que la artista se familiarizara a su vez con el proceso de grabación y sus integrantes. La única pintura que formó parte de esta entrevista fue un lienzo en el que Báez todavía trabajaba. Eventualmente titulada *Arrecife*, es una de las últimas obras realizadas por ella. Aludiendo precisamente al tipo de pintura que desarrollaba en el presente, comenzó nuestra plática.²¹⁶

Irene Esteves: Estamos en el estudio de Myrna Báez. Hoy es 2 de julio de 2014. Vamos a comenzar una serie de entrevistas. Esta es la entrevista introductoria en donde vamos a estar conversando con Myrna sobre su pintura, sus

²¹⁵ Un artículo de prensa del año 1997 describe su ya histórico taller de pintura como, “un airoso nido de sus colecciones de juguetes y artesanías,...” (De Cuba, Natalia. “Home is Where the Art is”, *The San Juan Star*, (18 de mayo de 1997, pág. 4.) Traducción de la autora. (“an airy nest of her collections of toys and crafts,...” Texto original.)

²¹⁶ Véase para tener acceso a la entrevista videograda el Documento 54 en los Apéndices Documentales.

materiales y técnicas, el proceso creativo y también lo que ella opina sobre la conservación y restauración de sus pinturas a corto y largo plazo. Buenos días, Myrna.

Myrna Báez: Buenos días... Irene.

Irene Esteves: ¿Cómo estás? Myrna ¿en qué tipo de obra estás trabajando actualmente?

Myrna Báez: Estoy trabajando en obras sobre el mar, sobre todo del litoral. El mar cuando se retira deja marullos y deja una espuma blanquecina que me interesa mucho. También cuando da contra las rocas deja una espuma alta que también me interesa. Estoy trabajando en acrílico y, con lo de siempre, con la pistola de aire.

Irene Esteves: ¿Cómo se parece tu pintura actual a tus pinturas anteriores?

Myrna Báez: Mi pintura actual se parece en que yo sigo pintando paisajes puertorriqueños, sigo pintando en acrílico con la pistola de aire. En que también pinto las áreas más grandes de color con plantillas y este primer color sirve de imprimación y así prácticamente está el cuadro decidido de color y composición. Se parece también a mi pintura anterior en que uso objetos y materiales que me den texturas en particular. Continúo utilizando los mismos formatos de 4' x 5' y 5' x 6' que son los formatos que más me convienen para poder manipularlos, tener la fuerza para manipularlos, y porque también en los museos y las casas en Puerto Rico las paredes son pequeñas y no tienen paredes suficientes para poner

grandes formatos como también se estila ahora. Yo prefiero los formatos pequeños porque no tengo la fuerza para hacer formatos grandes.

Irene Esteves: Myrna ¿cómo desarrollas la idea original para una obra?

Myrna Báez: Usualmente parto de una figura o de un paisaje o de la figura en el paisaje que me provoca una idea. También a veces de algún comentario. A veces parto de una fotografía previamente hecha o hago una fotografía expresamente para resolver el problema que tenga en la obra.²¹⁷ Otras veces el punto de partida son obras que veo en los museos cuando viajo, y también hago apuntes en libretitas que luego consulto. Las libretitas las utilizo también en mis viajes para trazar bocetos de las cosas que veo y de las ciudades que visito.

Irene Esteves: ¿Cuán importante son estos estudios preliminares?

Myrna Báez: Casi siempre hago bocetos de lo que va a ser la composición y el color.²¹⁸ El boceto sí lo hago bastante parecido a lo que va a salir; no detallado, sino en composición y color. En ocasiones los hago utilizando papelitos que tengo en las gavetas de los muebles de mi estudio, que son ideas previas que resuelvo también según esté ese día.²¹⁹ Sigo haciendo la idea y a veces necesito fotografiar la figura y algún objeto que esté trabajando

²¹⁷ En las entrevistas preliminares a la videograbada, Báez también mencionó su uso de diapositivas, cuya translucidez vinculó a la recurrencia de transparencias en su pintura.

²¹⁸ En nuestras conversaciones anteriores la artista añadió que la importancia que destina al boceto proviene de su experiencia haciendo grabados, cuya realización depende en gran medida de los estudios preliminares.

²¹⁹ Podemos concluir que Báez no es muy sistemática en esta parte de su proceso creativo, no solo alude a su estado anímico cuando se refiere al uso que hace del boceto, sino que varía sus soportes y también su tamaños.

sobre él para lograr mejor dibujo o mejor color. (La artista pinta un boceto.) Los bocetos los suelo hacer con pincel. Luego es que utilizo la brocha de aire, ves, y sale bastante parecido en composición. Como puedes ver en el boceto está ya resuelto prácticamente.

Irene Esteves: ¿Y has llegado a considerar tus bocetos obras acabadas con valor expositivo?

Myrna Báez: Hay algunos bocetos buenos que podrían acompañar la obra para ver el proceso creativo en alguna exposición.²²⁰

Irene Esteves: ¿Trabajas personalmente en todos los procesos de realización de una pintura? ¿Alguna vez has preparado el bastidor, tensado la tela, construido los marcos? ¿Por qué decidiste asumir esas tareas y por qué y cuándo dejaste de hacerlo, si ha ocurrido esto?

Myrna Báez: He hecho todas estas cosas.²²¹ Ahora, sin embargo, mando a hacer los bastidores, alguien me ayuda a tensar las telas y encargo los marcos. Héctor Ojeda me hace los bastidores y también los encargo a Estados Unidos. Actualmente me ayuda Pedro que es en realidad un *handyman* de la casa y ayuda en otras cosas y yo lo recluto para estirar las telas.

Irene Esteves: ¿Y estos asistentes han estado contigo desde qué década?

²²⁰ Báez no ha contemplado la venta de sus bocetos, los considera documentos de valor histórico y educativo.

²²¹ La artista ha atribuido esto a la dinámica del taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en donde los artistas o conocían o bien aprendían todas las partes del proceso creativo ante las limitaciones económicas de aquel espacio de trabajo.

Myrna Báez: Desde el '70. Dos de ellos, Víctor Martínez y Mario Cardona me ayudaban sobre todo en la serigrafía y en las impresiones.²²² Yo he guardado todos mis papeles, archivos, catálogos, periódicos, revistas donde mi nombre ha salido y esto lo ha hecho Marilyn Torrech que cuando se hizo este libro que está aquí no tuvieron ningún problema porque ya tenían todo ahí en álbumes, ya hecho: catálogos, y periódicos, y cuanta cosa hay.

Irene Esteves: Más de una vez has afirmado que tardas mucho en hacer una pintura. De hecho, Samuel Cherson²²³ en uno de sus artículos te llama "una artista sin prisa". ¿Por qué tardas tanto al pintar?

Myrna Báez: Me toma mucho tiempo pintar porque tomo muchas decisiones y cambio de parecer a veces por los consejos de los amigos; consejos que a veces me toma mucho tiempo asumir o aceptar, mejor dicho, y entonces pues no tengo prisa para terminar una pintura.

Irene Esteves: ¿Nunca te has presionado para terminar un pintura?

Myrna Báez: No. Nunca, nunca, nunca me he presionado para terminar una pintura y por eso tardo a veces meses, meses en hacer una pintura. A las obras hay

²²² La figura del asistente ha estado más presente en su producción gráfica que en la pictórica. Resulta interesante que Báez no circunscriba dicha figura al proceso de creación y la involucre igualmente en otros como el de catalogación.

²²³ Samuel Cherson era un crítico de arte cubano que se radicó en Puerto Rico desde el año 1962. Escribió para diversidad de páginas de opinión, desde las revistas *Espacio* y *Bohemia* y los periódicos *Combate* y el *Diario Nacional* en su país natal, hasta *The Miami Herald* fuera de este. En Puerto Rico particularmente publicó en las revistas *Urbe* y *Plástica* y fue crítico cultural del periódico *El Nuevo Día* de forma ininterrumpida desde el 1975.

que darles tiempo para que sequen,²²⁴ hay que darles tiempo para mirarlas, hay que darles tiempo a los amigos que vengan y opinen. Y entonces yo acepto o no acepto la opinión y eso tengo que corregirlo, y luego vuelven también.²²⁵ Y sobre todo como yo a veces uso transparencias, todavía tengo que esperar más porque si no arrastra la pintura que está puesta ahí antes. Aunque a veces uso la secadora de pelo de todos modos hay que dejar secar hasta por lo menos un día y a veces dos. Los títulos también toman tiempo porque yo llamo gente o vienen a ver la obra y dan su opinión sobre el título que yo ya he nombrado, y ellos me vuelven a dar títulos. Y así pasa un poco de tiempo entre las correcciones, título y secado; un montón de tiempo, y en lo que uno piensa sobre todo toma mucho tiempo.

A la hora de poner títulos suelo poner títulos descriptivos porque no quiero meterme en la psicología del espectador. Cuando una obra tiene una sola interpretación, es una ilustración, no es una obra de arte.

Irene Esteves: Y los últimos detalles para terminar una obra ¿se te hacen difíciles?

Myrna Báez: Los detalles finales de una obra también me dan muchísimo trabajo.

²²⁴ Esto, sobre todo cuando pinta al óleo, pero también al pintar al acrílico, pues explica que tiene que esperar un día para poder ver el color verdadero. Independientemente del medio, su uso frecuente de transparencias la obliga a esperar que la pintura esté seca para lograrlas. Tratándose, además, de una pintora que demora bastante en terminar sus pinturas, el secado más ágil del acrílico se traduce también en la posibilidad de producir una mayor cantidad de obras.

²²⁵ Si bien prefiere estar sola cuando pinta, contrario a lo gregario que fuera la producción de sus grabados, al mencionar la importante presencia de amigos que fungiendo como consejeros y críticos le ayudan a terminar sus pinturas, revela que dicho proceso no es tan solitario. Es, de hecho, su dificultad de declarar la obra terminada, uno de los renglones en los que la artista demuestra mayor inseguridad.

Irene Esteves: ¿Cuándo decides que una obra está terminada?

Myrna Báez: Uno empieza de lo grande a lo pequeño y desde el comienzo no sabes si una cosa va a quedar bien con respecto a las otras. Da trabajo saber cuándo una obra está terminada, sobre todo si tienes alguna inseguridad en algún sitio y tienes que volver a mirar. En ocasiones hago fotografías de las pinturas casi terminadas y hago fotocopias a color, que si tengo que corregir algo, uso lápices a color sobre ellas y entonces así puedo corregir con más seguridad.²²⁶ Esto lo hago cuando hago cambios sencillos de color o de espacio.²²⁷ A veces dependo de la opinión de amigos que visitan mi casa y mi estudio, y sobre todo dependía de la opinión de Torres Martinó que era un hombre muy inteligente y muy culto y eso me ayudaba a decidir si la obra estaba terminada o había que corregir todavía.

Irene Esteves: ¿Y qué importancia tú le das a la firma?

Myrna Báez: No mucha, evidentemente, porque a veces se me olvida y los clientes luego me traen la obra para que la firme. A veces la hago tan pequeña que he firmado alguna obra dos veces.

Irene Esteves: Y la costumbre que tienen algunos artistas, por ejemplo, de digamos, poner una ficha, el equivalente a una técnica por el reverso de la obra ¿tú lo haces?

²²⁶ Báez inventa un sistema para corregir que confiere a la fotografía, presente desde la formulación y desarrollo de la idea, un rol diferente. Retrata la obra para poder reproducirla mediante fotocopias sobre las que entonces pone a prueba distintas soluciones.

²²⁷ Añade que de requerir grandes cambios, la obra sencillamente no es buena y, por lo tanto, no amerita corrección alguna.

Myrna Báez: Ah, sí, sí, todas mis obras tienen una por detrás con la información del título, el año y otra vez la firma.

Irene Esteves: Estudiaste pintura en la Academia de San Fernando. ¿Hasta qué punto tú crees que incide tu formación académica sobre el tipo de artista que eres?

Myrna Báez: Yo pienso que mi pintura es bastante académica. Sigo creyendo en una buena composición, sea una obra académica o tradicional, o contemporánea. En aquella época España no existía artísticamente, pero la institución era importante y en sus cientos de años había contado con discípulos como Dalí y otros de suma importancia. Para mí es importante haber asistido a San Fernando porque para mí la academia es la academia y es San Fernando, una institución importante en el mundo.

Irene Esteves: Myrna ¿qué significó el haber coincidido y conocido a un pintor español como Juan Genovés²²⁸ en tus años de estudiante?

Myrna Báez: Conocí a Juan Genovés, sí, y las obras de él fueron las primeras obras modernas que vi. Era adelantado para su tiempo por la solución casi abstracta de su figura y por la aplicación de la pintura en sí.²²⁹ Ya era

²²⁸ Amigo de la artista que en el año 1984 fue galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas de España y más recientemente en el 2005 con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes que confiere el Ministerio de Cultura español.

²²⁹ Con ello, la artista quiere decir que Genovés aplicaba la pintura más empastada. Este modo de pintar con la espátula y de forma más abstracta son dos influencias que, según Báez, seguramente recibe de este pintor. Además de las visitas a su taller, Báez explica que también incidió sobre su forma más moderna de pintar el arte de avanzada al que estuvo expuesta en los muchos viajes que hizo como estudiante por Europa. Esto apunta a la importancia que a lo largo de su carrera tendrá el viajar y visitar museos como parte de ello.

artista profesional y había venido a Madrid a buscar galerías donde exhibir y a vender, y a seguir tratando de ser artista.

Irene Esteves: ¿Y visitaste el taller de Genovés muchas veces?

Myrna Báez: Yo visité el taller de Genovés muchas veces, donde podía ver sus obras y las exposiciones de él, y en el taller también hacíamos muchas fiestas. Allí llegué a entender que una obra es un diseño, tiene que ser un buen diseño y una buena composición. La obra de Genovés me hizo pensar de otro modo y al tú pensar de otro modo, cambias. En la academia en realidad no se aprende, se aprende hablando con los compañeros y visitando las exposiciones.²³⁰

Irene Esteves: Algunos han vinculado tu obra al expresionismo. ¿Tú te sientes identificada con tendencias artísticas en concreto o prefieres no ser clasificada bajo ningún tipo de movimiento o corriente?

Myrna Báez: No, mi obra no está basada en ningún movimiento artístico. No creo que esté basada en el movimiento expresionista porque yo no he estudiado el movimiento expresionista. Algunas personas han pensado que tiene algo de expresionista.

²³⁰ Báez acepta que siempre le llamó la atención lo que se salía de lo académico y que conscientemente no quería ser una artista académica.

- Irene Esteves: Pero yo tengo entendido que tú sí estudiaste un poco el Expresionismo Abstracto²³¹ de la Escuela de Nueva York.
- Myrna Báez: Pues sí porque yo estudié en Nueva York, en Pratts Center, y me fui a NYU (New York University) a tomar una clase de oyente con Irving Sandler que acababa de publicar un libro sobre ese tema.²³²
- Irene Esteves: Los medios pictóricos predominantes en tu obra son sin duda el acrílico y el óleo, y los soportes el lienzo de algodón, el lino y la masonita o Masonite.²³³ ¿Cuáles dirías son tu técnica y soporte predilectos y por qué?
- Myrna Báez: Yo soy una pintora que mezclo mucho los colores y el óleo es más fácil de igualar a una pintura ya puesta en el lienzo que el acrílico. El óleo es un medio más versátil, se puede decir, porque me permite más empastes y que no tengan tanto brillo como a veces le puede dar al acrílico en partes. Si se

²³¹ Conocido también como la Escuela Abstracta de Nueva York, el Expresionismo Abstracto marca la transición del centro de creación artística occidental de París a Nueva York durante el siglo XX. Eminentemente pictórico, este movimiento de la segunda posguerra se divide principalmente en dos corrientes: la pintura de acción, liderada por la gestualidad y el “chorreado” de Jackson Pollock, y la pintura de campos de color, identificada con los también grandes lienzos de Mark Rothko, cuya estética, sin embargo, no es la del gesto o la marca, sino la de amplias zonas de tela teñidas por pintura muy diluida.

²³² El historiador y crítico del arte Irving Sandler fue profesor en la Universidad de Nueva York y en el Pratt Institute de la misma ciudad, entre otras universidades. Su presencia en la metrópolis neoyorquina le facilitó documentar de primera mano la efervescencia y desarrollo del arte contemporáneo americano en lugares que frecuentaban los artistas como el Cedar Street Tavern, siendo el primero de sus recuentos el de los expresionistas abstractos. El contacto inicial de Báez con este movimiento estadounidense ocurrió, sin embargo, durante los años '50 en Madrid, donde se organizaron exposiciones de dicho arte, producto de la presencia de bases militares norteamericanas en España.

²³³ Decir masonita para algunos es recordar la serie de 27 pinturas sobre masonita que el mismo año (1936) en que fuera declarada la Guerra Civil Española hiciera el pintor abstracto Joan Miró como parte de su faceta de *pinturas salvajes*. Masonita es el anglicismo de Masonite, una marca registrada de paneles de viruta de madera compactada mediante el uso de vapor, que aunque ideados en los años '20 para la construcción y el diseño de muebles se hizo popular entre los artistas como soporte para pintar. En Puerto Rico son, sobre todo, los pintores de la generación del '50 los que produjeron mucha obra sobre masonita.

usa mucha pintura, el acrílico brilla por partes, sin embargo, el óleo, pues se puede controlar mejor.

Irene Esteves: ¿Tú piensas que una obra al acrílico debe ser más homogénea en ese sentido de los brillos?

Myrna Báez: Un acrílico que se vean brillos en parches se ve fatal. Entonces habría que barnizarlo todo completo.

Irene Esteves: ¿Y cuál es la ventaja del acrílico?

Myrna Báez: El acrílico seca más rápido y me permite también hacer otras cosas que a veces no me permite el óleo. Para lograr las transparencias por eso a veces dudo mucho entre el óleo y el acrílico. Depende de la idea que uno tenga a veces las transparencias son mejor en el óleo y a veces son mejor en el acrílico, así que eso tú lo tienes que decidir cuando tienes la idea y quieres conseguir equis efecto en el lienzo. Esas preferencias van según la obra, según se decidió al principio. Yo he empezado obras al acrílico que quería ciertos efectos y casi que tenía ya la composición hecha y puesta en acrílico, y he hecho todo el cuadro otra vez en óleo encima de esa primera superficie acrílica que sirve entonces de imprimación.

Mi soporte predilecto es el lino.

Irene Esteves: ¿Por qué?

Myrna Báez: Porque cuando pinto con la pistola queda una superficie del pelo de la tela que me gusta muchísimo. Y a veces he pintado en algodón, con lienzo de

algodón, porque el color es blanco y me mantiene más el color original del pigmento. Al notar que el algodón era atacado por los hongos, retomé el lino. En los lienzos de algodón las áreas blancas las he pintado blancas del mismo color del lienzo para que no sea tan obvio el ataque de los hongos. Cuando quiero aparentar que el lienzo está crudo, pinto el lienzo del mismo color porque así se protege del hongo y el espectador piensa que está crudo. Mira, a veces el soporte se escoge por las circunstancias. Yo estaba en Nueva York, por ejemplo, cuando nació mi ahijada, y quería pintar, entonces tuve que pintar sobre papel y sobre Masonite que me permitían obras pequeñas, trabajar en el sitio que estaba y transportarlas y enmarcarlas porque sale mucho más barato también el Masonite. Y aquí en este, por ejemplo, en este catálogo, pues se pueden ver obras sobre papel en Nueva York porque allí no podía usar ni lienzo, no tenía mucho espacio, tenían que ser pequeñas, era más fácil, no se conocía, por lo menos yo no conocía el acrílico y, además, sobre papel las obras secan bien rápido, o sea, que podía trabajar en un cuarto que era donde yo estaba en Nueva York, podía trabajar ese tipo de obra sobre papel.

Irene Esteves: Myrna ¿tú confeccionas tu propia pintura o utilizas materiales comerciales?

Myrna Báez: No, utilizo materiales comerciales.

Irene Esteves: ¿Y favoreces alguna marca en particular?

Myrna Báez: Pues tampoco. Compró aquí lo que necesito de prisa y encargo lo otro a Daniel Smith que es una marca y compro las pinturas Winsor and Newton, Rembrandt...

Irene Esteves: Pero esas ¿las compras aquí o también las encargas a Estados Unidos?

Myrna Báez: Las encargo porque las encargo todas juntas. Cerca del 2003 estas marcas empezaron a vender los acrílicos *heavy body*.²³⁴ Estos materiales entonces me causaban mucho brillo cuando insistía, verdad, en colores o en una capa sobre otra y tenía entonces que limpiar las áreas con alcohol o con *thinner*²³⁵ tratando de quitar un poco de pintura y poder utilizar la tela un poco más cruda sin tanta pintura para que no brillara, y a veces insistía tanto que rompía la tela.²³⁶

²³⁴ La pintura acrílica *heavy body* o de alta viscosidad se recomienda para la aplicación de capas gruesas con pincel o espátula, cuya huella queda en la rica consistencia del medio. La marca Golden, por ejemplo, comenzó a producir sus acrílicos *heavy body* en el 1980 y los introdujo en el mercado en el '90. En la ficha informativa de dichos productos, Golden explica que decidió no añadir los agentes que típicamente se incorporan a la pintura acrílica para unificar su acabado. Y añade: “Decidimos que cada pigmento tendría su propio nivel de opacidad o de brillo de acuerdo a su naturaleza singular. [...] Al mirar nuestra tabla de colores es bastante evidente que los colores de la línea HB (Heavy Body) difieren en brillo. Por ejemplo, la apariencia del Ultramarine Blue o del Burnt Umber GOLDEN es casi totalmente mate, mientras que la apariencia del Green Gold o del Dioxazine Purple GOLDEN es extremadamente brillante. Quizá para algunos artistas esto pueda ser problemático, sin embargo, para muchos artistas estas variaciones ofrecen los mismos matices de color que tantos aprecian en la pintura al óleo y dan al color lo que muchos describen como una cualidad orgánica.” (GOLDEN, (recuperado el 20 de mayo de 2014, <http://www.goldenpaints.com/technicalinfo_hevbod>).) Traducción de la autora. (“We decided that each pigment would be made to its own level of matte or gloss depending upon its own unique nature. [...] It is quite evident when looking at our color chart that colors in the HB (Heavy Body) line do differ in gloss. For example, the sheen of GOLDEN Ultramarine Blue or Burnt Umber is almost a dead matte, whereas the sheen of Green Gold or Dioxazine Purple is extremely glossy. Some artists may find this problematic; yet for many artists the variations offer the same nuances of color that are so appreciated in oil paints and give what many describe as an organic look to the colors.” Texto original.)

²³⁵ En español, disolvente, como las esencias minerales y la de trementina o aguarrás.

²³⁶ Báez incluso se comunicó con los fabricantes de las marcas solicitándoles el producto anterior. Luego de que comentara haber hecho con acrílicos *heavy body* su pintura del 2013 *Árbol rojo*, deducimos que los continuó utilizando hasta alrededor del año 2014. A pesar de que el mercado, según ella, no le ofreció alternativa alguna por espacio de unos 10 años y de que esto alterara su forma de pintar obligándola a evitar las correcciones, la artista no

- Irene Esteves: Y aquí ¿vas más consistentemente a alguna tienda de efectos artísticos o materiales?
- Myrna Báez: No, porque ellos no lograron vender los materiales *heavy body* y lo que tienen a veces son cosas viejas mientras que cuando los pido a Estados Unidos son cosas que están frescas, no están separados el pigmento del óleo, ni están mal mezcladas ni nada de eso, es seguro que son marcas bien hechas.
- Irene Esteves: Y el producto es reciente.
- Myrna Báez: El producto es reciente, sí.
- Irene Esteves: Por ejemplo ¿escoges el color de acuerdo a la marca?
- Myrna Báez: No, no, no. Yo mezclo mucho los colores y me da lo mismo cualquier marca después que sea el color más o menos que yo necesito porque se me olvida, por ejemplo qué color he comprado de qué marca anteriormente, así que eso da lo mismo.
- Irene Esteves: Sí, como los mezclas, pues en realidad no tiene que ver con la marca; termina siendo algo bien diferente.
- Myrna Báez: Yo mezclo los colores y me da lo mismo las marcas que sean después que sean buenas.
- Irene Esteves: ¿Y a veces mezclas distintas marcas?

transicionó al óleo. Nos preguntamos si ello pudo haberse debido a su apego al acrílico o al aerógrafo, herramienta con la que aplica dicho medio.

Myrna Báez: Claro.

Irene Esteves: ¿Y añades barnices? te pregunto.

Myrna Báez: No necesariamente, pero a veces pues es necesario.

Irene Esteves: O sea, que lo has hecho en algunas obras.

Myrna Báez: Sí, en algunas obras también ha salido eso.

Irene Esteves: ¿Cómo trabajas la superficie pictórica, usas pinceles, espátulas, las mismas manos, cepillos de algún tipo, el aerógrafo?

Myrna Báez: Sí, yo uso todo lo posible que me vaya a dar un efecto que yo quiera. Empiezo con la pistola, acabo con pincel, a veces si un color no me queda bien le hago así con la mano (gesticula, moviendo la mano de lado a lado) y...

Irene Esteves: Para difuminar o para quitar.

Myrna Báez: Sí para difuminar y para quitar. A veces tengo que quitar pintura, uso un trapo también para quitar pintura, todo lo que me sea posible y para las texturas, igual. El material que me convenga es el que uso.

Irene Esteves: ¿Como por ejemplo?

Myrna Báez: Pues, a veces utilizo arroz para conseguir una textura de puntitos y entonces de lejos soplo con la pistola. Dejo que seque, quito el arroz y donde estaba el arroz queda el color que estaba detrás y el otro de la pistola queda al frente.

Irene Esteves: ¿Y me puedes hablar del uso de plantillas?

Myrna Báez: Empiezo con el dibujo grande y llenando las zonas más grandes con los colores principales que voy a usar y ya eso me soluciona la composición y casi me da la entonación del cuadro. También utilizo plantillas pequeñas como en la pintura del *Bambú* donde yo diseñé las plantillas en forma de hojas de bambú y las voy imprimiendo e imprimando, las dos cosas a la vez a veces, y voy moviendo las plantillas y logrando el efecto del follaje: plantilla, psss, plantilla, psss, psss, psss, psss, psss, psss, psss.

Irene Esteves: ¿Y también utilizas la pistola para dibujar con ella directamente o siempre la usas con plantillas?

Myrna Báez: Uso la pistola para dibujar directamente con ella, como por ejemplo en el cuadro *Homenaje a Vermeer*.

Irene Esteves: Este que está aquí (ambas miran en el libro la foto del cuadro).

Myrna Báez: Este que está aquí, sí, precisamente y también uso plantillas, lo he dicho antes, sobre todo en cuadros que son de hojas que puedo repetir el diseño en plantillas y entonces hacer muchas hojas, el follaje, con muchas plantillas subiendo y bajando, verdad. Como este que está también aquí que se llama *Las hojas*, que también participa del positivo-negativo.

Irene Esteves: De tu periodo fotonegativista.²³⁷ Y volviendo al *Homenaje a Vermeer*, ¿qué áreas aquí tú dibujaste directamente con la pistola?

Myrna Báez: Estas, estas que están aquí exactamente, estás que están aquí también son con plantillas y luego esta es directamente con la pistola, que puede hacer líneas. Con la pistola acercándote se pueden hacer líneas si tú quieres, anchas, más finas, lo que tú quieras.

Irene Esteves: Bueno, y ya que estamos hablando del uso de la pistola, cuando tú empezaste a usar la pistola ¿siempre fue una pistola eléctrica con compresor?

Myrna Báez: No, no, no. Yo primero empecé usando lo que clásicamente se usa cuando estás en la academia que es un pulverizador de aire de boca, que es un tubito, dos tubitos, que tú soplas y sale el... Sobre todo para fijar los dibujos. Yo desarrollé los pulmones en la academia, desde luego, porque cada obra que hacías en carboncillo, por ejemplo, tenías que fijarla con el fijador y tenías que usar el fijador de boca porque no habían otros. Aquí en Puerto Rico que no hay fijadores de boca que yo recuerde o no los he comprado aquí, usaba lo que se usaba entonces para pulverizar los líquidos que mataban los mosquitos.

Irene Esteves: Bombas insecticidas

²³⁷ El denominado periodo “fotonegativista” de Báez comienza en el 1972, luego de una estancia en Nueva York, y concluye en el '76 con la obra *El jardín*. Con este recurso que transforma principalmente su desarrollo del paisaje, la artista recrea en la pintura el negativo fotográfico, a menudo de la mano del positivo.

Myrna Báez: Bombas insecticidas, sí. Nosotros aquí le decimos “el flit”. Por ahí hay uno si lo quieres ver en algún momento. Todos mis primeros cuadros que lucen como si se usara la pistola, estoy usando la bomba esta manual de insecticida para pulverizar la pintura como si fuera una pistola. Hasta el '73 que fui a Hong Kong y conocí un artista chino que usaba la pistola y yo le pedí que me enseñara porque yo no la conocía de nada. Aquí se conocería en los sitios de publicidad, entiendo, en el arte comercial, pero yo no sabía cómo usarla y, esas cosas de la vida que uno conoce, pues un chino en Hong Kong me enseñó a mí a usar la pistola.

Irene Esteves: Entonces ¿tú conservas tu bomba de Flit original?

Myrna Báez: Sí, porque como yo no tenía una pistola, esto hacía la función. Ahora, esta no da todas las posibilidades que da la pistola de aire porque con la pistola de aire puedes hacer chorros más finitos como para dibujar con ella o puedes hacer un chorro más complicado, más ancho, sencillamente halando esta agujita que tiene aquí (hace la demostración) y que viene de distintos grosores igual que el hueco este que está aquí. Así que esta es la famosa pistola de aire que va pegada por un cordón a un motor, a un compresor. Y aquí va la pintura, en esta tacita, que también las hay más grandes, depende de lo que uno quiera, los efectos, y sencillamente halando aquí para adelante, para atrás, el chorro puede ser fino o más grueso.

Irene Esteves: ¿Siempre has tenido el mismo tipo de compresor o has cambiado de compresor?

Myrna Báez: No, se me han dañado. He tenido compresores grandes, alborotosos, hay compresores pequeños. Por fin conseguí otra vez reponer el compresor original que es uno bien pequeñito y que no hace ruido porque tampoco puedes tener un alboroto en el estudio.

Irene Esteves: No y también imagino que con la bomba insecticida el disparo no es tan homogéneo.

Myrna Báez: Pero como yo lo usaba para hacer texturas, pues no me importaba porque lo que yo quería era la estampación de la textura, que se viera el patrón en la pintura.

Irene Esteves: Así que la pistola definitivamente ha demostrado ser más versátil.

Myrna Báez: Sí, yo conservo esta bomba porque esto ya no existe, esto ya es una antigüedad.

Irene Esteves: ¿Recuerdas cuáles fueron tus primeras pinturas hechas con la bomba de Flit?

Myrna Báez: Sí, sí, mira, una de las primeras, una de las primeras pinturas que hice fue esta (busca en el libro).

Irene Esteves: *La espera* y el retrato es *Retrato de un joven*.

Myrna Báez: Hasta que pude conseguir la pistola de aire, pero aquí claro se ve el estampado de un encaje y aquí también se ve bien claro el estampado de un encaje. En la cara se nota más el uso de la bomba manual porque el

poro, el punto que cae negro para hacer los grises, es más grueso que el de la pistola de aire.

Irene Esteves: ¿Y pinturas que hicieras, de las primeras, con pistola de aire completamente?

Myrna Báez: Tiene que ser una pintura que sea del '74, '75. Esta es una de las obras que hice totalmente con pistola de aire.

Irene Esteves: ¿*La acera de enfrente*?

Myrna Báez: *La acera de enfrente*, que no recuerdo el año.

Irene Esteves: Será de alrededor del '75 que dijiste que fue el año en que más o menos empezaste...

Myrna Báez: Sí, fue cuando empecé.

Irene Esteves: Míralo aquí, es del '74.

Myrna Báez: Exactamente. Bueno, en esa época también estaba en una época en que estaba usando los negativos de las obras como parte de la obra.

Irene Esteves: ¿El negativo fotográfico?

Myrna Báez: Negativo fotográfico, pero el negativo reproducido en la obra.

Irene Esteves: ¿Es de tu periodo fotonegativista?

Myrna Báez: Mi periodo fotonegativista. Ahí usaba muchísimo la pistola, claro, porque podía conseguir otros efectos como, por ejemplo, en el *Platanal*, que no

podemos verlo porque está ahora en el Smithsonian regalado por Fonalledas.²³⁸ Toda esta parte tiene que ser con pistola, y toda esta parte es pincel.

Irene Esteves: Ahora que estamos hablando de la pistola, te pregunto ¿has pintado alguna vez de esta manera al óleo?

Myrna Báez: Al óleo no he pintado con la pistola nunca, nunca.

Irene Esteves: Pero no porque no se pueda.

Myrna Báez: No, no es porque no se pueda, sino sencillamente porque como no estoy pintando al óleo y no se me ha ocurrido que la necesito; yo al óleo pinto con pincel porque es con lo más acostumbrada que estoy pintando al óleo. No se me ha ocurrido usar la pistola para el óleo.

Irene Esteves: En tu obra ¿qué determina a qué, el medio a la herramienta para aplicarlo o la herramienta determina el medio que vas entonces a utilizar para pintar?

Myrna Báez: Si voy a utilizar el acrílico, el medio forzosamente tiene que empezar con la pistola de aire desde que la estoy usando porque antes yo podía pintar al acrílico pero sin usar la pistola y quedaba como más acuarelado.

Irene Esteves: ¿Pero qué decisión tomas primero, utilizar la pistola o utilizar el acrílico?

²³⁸ La artista se refiere al licenciado Jaime Fonalledas, presidente de las Empresas Fonalledas en Puerto Rico.

Myrna Báez: Depende de la idea, porque el medio depende de la idea y de la temporada en que estoy pintando, verdad, y de la época también. Cuando era más joven todo era al óleo y ahora todo es acrílico.

Irene Esteves: Y si por ejemplo decides pintar al acrílico entonces ¿decides utilizar también la pistola automáticamente?

Myrna Báez: Si decido pintar al acrílico ahora, porque antes pintaba al acrílico pero acuarelado,²³⁹ en algunas obras pequeñas y otro tipo de obra. Pero ahora casi todas las obras son mucho más grandes²⁴⁰ de lo que yo hacía cuando era más joven y casi siempre en acrílico.

Irene Esteves: Y el boceto, por ejemplo, ¿te ayuda a tomar esa determinación, con qué medio pintar o qué herramienta utilizar?

Myrna Báez: No necesariamente porque yo siempre he hecho bocetos y a veces han sido en la época de óleos y a veces han sido para los acrílicos.

Irene Esteves: Por lo tanto, cuando haces el boceto ¿ya sabes con qué medio vas a trabajar?

Myrna Báez: Sí, por eso te digo que eso depende de la época en que esté pintando. Los bocetos los he hecho siempre, pero el boceto no determina con qué lo voy a hacer; lo determina la época en que estoy pintando.

²³⁹ Báez alude a su aplicación del acrílico con pincel.

²⁴⁰ Se deduce, entonces, que mientras sus acrílicos hechos a pincel tienen unas dimensiones más pequeñas, para pintar formatos más grandes necesita de la pistola.

Irene Esteves: ¿Y tú sueles intercambiar medios o pintas como acabas de decir: épocas largas al óleo y otras épocas al acrílico?

Myrna Báez: Ya han pasado tantos años desde que uso la pistola y usé el óleo. Excepto una obra que es el ***Retrato de un sueño***, que la empecé en acrílico y en tamaño grande, o sea, que estaba en una época como intermedia, porque la empecé en acrílico pero recientemente había estado al óleo, y entonces como no me gustaba cómo estaba quedando el acrílico, yo me detuve a pensar y dije: no, todo esto ya está planteado ahí, lo que voy a hacer, voy a pintar al óleo porque a mí el óleo me encanta y me facilita a veces muchísimas cosas también.

Irene Esteves: Como las transparencias, que lo has mencionado antes.

Myrna Báez: Sí, transparencias, empastes, cualquier cosa que yo necesite.

Myrna Báez: Me parece que en los años '90 hice una exposición al óleo porque estaba cansada del acrílico en ese momento y me decidí por el óleo porque precisamente yo creo que lo que me llevó a eso es la pintura esa del ***Retrato de un sueño***. Entonces me decidí a pintar al óleo en los años '90 hasta el 2000 o lo que fuera que pasara y entonces después retomé el acrílico y es lo que estoy usando ahora y no pienso cambiar por ahora.

Irene Esteves: ¿Así que te quedas temporadas extensas trabajando en un mismo medio, no estás siempre en ese contrapunteo; hoy con óleo mañana con acrílico?

Myrna Báez: No, no, porque es distinto pensamiento. Totalmente distinto y la obra se ve distinta.

Irene Esteves: Y cuando escoges tus materiales ¿qué importancia le das a la apariencia visual de estos o a otras cualidades como el significado, un posible significado simbólico, la durabilidad de estos materiales o la fácil manipulación de los mismos?

Myrna Báez: Lo más que me interesa es la apariencia visual del lienzo y del color y cuánto pueda perdurar, y cómo se ve la obra terminada, si tiene más brillo o menos brillo en algún lugar, corregir eso naturalmente. Que se vea también lo más fresca posible.

Irene Esteves: Y si tú le tuvieras que asignar un lugar a esos otros aspectos: la durabilidad, la fácil manipulación, el significado simbólico ¿qué lugar tendrían en orden de importancia?

Myrna Báez: Yo no creo que mis obras tengan simbolismos, eso se lo pondrá la gente que las mire.

Irene Esteves: ¿No escoges los materiales porque les atribuyas un significado?

Myrna Báez: No, sobre todo los materiales menos. Los materiales son solamente un instrumento para yo lograr una forma y un color que me interesen.

Irene Esteves: Y la durabilidad ¿cuánto te preocupa?

Myrna Báez: Bueno, yo espero que duren lo más posible si la gente los cuida, si no los ponen al sol y no tienen una ventana abierta sobre ellos.

Irene Esteves: Pero cuando tú los escoges ¿no estás pensando en cuán duraderos van a ser?

Myrna Báez: Bueno sí, a veces los colores, pero es que no puedes evitarlo porque tú vas a saber que un color equis va a ser menos duradero que otro. O sea, los negros son permanentes, el blanco es permanente y así por el estilo, y los catálogos, además, dicen la durabilidad o la permanencia que pueden tener los colores, la fragilidad a la luz que tienen los colores. Por eso dije antes: yo espero que duren, pero no necesariamente es del modo que yo lo hago.

Irene Esteves: Así que tú estás consciente de cómo se va a conservar ese color porque así te lo indican esos catálogos, pero para ti es más importante conseguir el color que necesitas.

Myrna Báez: Para mí, desde luego. Claro.

Irene Esteves: Su apariencia visual con relación a la obra.

Myrna Báez: Exacto. La obra es lo más importante, lo demás, mira, puede suceder cualquier cosa.

Irene Esteves: ¿Puedes mencionar nombres de algunas pinturas tuyas que sean determinantes en tu desarrollo como pintora, pero también en la experimentación de tu técnica?

Myrna Báez: ¡Cómo no! Al salir de la academia eso como que me liberó y tenía que pintar por primera vez para mí, no para la academia. Entonces hubo cambio de modo de pintar, más abstracto, más empastado, más libre de

temas. Al salir de la academia empecé a hacer las pinturas más esquemáticas, más abstractas también, más compuestas y otros temas totalmente distintos. En la academia no pinté nunca un cuadro que fuera mío, así que eso también fue una cosa nueva para mí, tener que producir cosas mías totalmente.

Irene Esteves: Y en términos de tu técnica ¿cambió tu técnica al salir de la academia?

Myrna Báez: Sí, sí, porque en la academia uno siempre pinta a pincel y entonces me da cuenta que habían otros instrumentos como la espátula y lo que tú quisieras.

Irene Esteves: Y ya que hablas de España, cuando fuiste a Nueva York a aprender colografía, por ejemplo, en el '70 ¿eso también determinó un cambio de tu técnica?

Myrna Báez: Yo fui a Nueva York a estudiar, en realidad yo fui a estudiar litografía y pensaba en el intaglio, pero cuando estuve allí vi que en Puerto Rico era difícil conseguir los materiales para el intaglio y allí estaban enseñando una técnica que se llama *collograph*,²⁴¹ colografía, que se llama ahora en español, que no tenías que usar ácido, no tenías que usar nada, sino una prensa equis, lo que tuvieras, y ahí pues me dediqué a aprender el *collograph* y vi que era exitosa porque la primera imagen que hice la

²⁴¹ Término en inglés que se refiere a la obra gráfica lograda mediante la técnica denominada *collography*. Del griego *koll* (pega) y *graph* (dibujo), este método del grabado hermanado al intaglio principalmente en el proceso de entintado consiste, sin embargo, de planchas de madera o cartón sobre las que se pegan diversos objetos y materiales que proveen relieve y textura.

profesora me la pidió para ella usarla en sus clases, así que vine de Nueva York con la idea del *collograph* en la cabeza, pero también de la pintura.

Irene Esteves: ¿Y cómo eso afectó tu pintura, haber aprendido colografía?

Myrna Báez: Bueno, pues entonces el uso de encajes y telas y cosas de esas del *collograph* pasaron a la pintura también, pero también hubo cambios en el lienzo al ver los expresionistas abstractos en los museos que usaban los lienzos de algodón en zonas amplias, que usaban el acrílico chorreado y usaban quizá la brocha de aire.²⁴² Todo eso afectó mi técnica.

Irene Esteves: Myrna eres coleccionista de marcos ¿cierto?

Myrna Báez: Sí, me gustan los marcos muchísimo. Los míos en los cuadros me gustan bien sencillos, pero los que compro porque me gustan pues, tengo un marco *art deco*, tengo marcos hechos en el Perú, pero los que son dorados los compré sin dorar porque eso de tanto dorado tampoco me gusta mucho. Tengo una colección, sí, en la pared constantemente, y los he usado para los grabados y para las pinturas.

Irene Esteves: ¿Cómo parte de tus composiciones?

Myrna Báez: Sí, sí.

²⁴² Báez alude sobre todo a la pintura del campo de color o *Color Field Painting*, versus a la pintura de acción o *Action Painting*. La artista menciona que admiró la limpieza de la aplicación de la pintura en dichos lienzos, lo que hace relucir nuevamente su gusto por las texturas.

- Irene Esteves: Y entonces a la hora de enmarcar tu pintura ¿cuál es el tipo de marco que entiendes debe llevar tu obra?
- Myrna Báez: En mi obra a mí me gustan los marcos bien sencillos, usualmente escojo los marcos de maderas, a veces más, más...
- Irene Esteves: ¿Más claras?
- Myrna Báez: Más claras. A veces son más oscuras.
- Irene Esteves: Distintas tonalidades.
- Myrna Báez: Alguna vez que otra he usado un marco dorado, pero simplemente dorado sencillo porque tampoco me gustan los marcos con dorados.
- Irene Esteves: ¿Rococó, barrocos?
- Myrna Báez: No, por favor, no. De hecho tuve una experiencia con una pintura mía cuando se pidió para la retrospectiva. Yo le había puesto un marco rojo, totalmente neutral de caoba, color caoba, y cuando lo fui a buscar le habían puesto encima de mi marco un marco dorado, así como decimos rococó. De muchos...
- Irene Esteves: Muy elaborado, rebuscado.

- Myrna Báez: Bien, bien rebuscado. Entonces para yo exhibirlo le quité el marco dorado y lo exhibí con mi marco porque de todos modos es mi cuadro²⁴³ y se veía mejor con mi marco y no con ese otro marco.
- Irene Esteves: Y cuando esa pintura regresó a su propietario ¿le volvieron a poner ese marco?
- Myrna Báez: Hombre claro, porque no puedo perder los clientes tampoco (ríe).
- Irene Esteves: Pero, ¿tú te atreverías a pedirle a un cliente que.... ?
- Myrna Báez: Yo trato de decírselo cuando compran el cuadro. Le digo, yo escogí el marco para esa obra y quizá convenga mantenerla dentro de ese marco.²⁴⁴ También el que me hace los marcos me entiende bastante bien y las molduras que me trae para enmarcar están dentro de lo que a mí me gusta que es, cómo se dice...
- Irene Esteves: ¿Marco flotante?
- Myrna Báez: Flotante, y yo le pinto entonces las orillas a los cuadros para que se vean bien las orillas porque no me gusta tampoco que el marco pise la obra. Cuando el marco pisa la obra está pisando a veces casi hasta un cuarto de

²⁴³ Es en este punto de nuestras conversaciones que por primera vez la artista hace referencia, aunque indirectamente, a su derecho de propiedad intelectual cuando justifica la decisión de cambiar el marco de su pintura *Paisaje de Trujillo Alto* perteneciente a Bacardí Corporation, en el contexto del montaje y diseño de su retrospectiva del 2001.

²⁴⁴ La actitud preventiva de la artista se manifiesta en su iniciativa de seleccionar el enmarcado. Báez no tiene intención de imponerse o de ser intransigente en el escogido de los marcos que los adquirentes de sus obras puedan hacer, sino que busca la manera de resolverlo preventivamente para así evitar que les pongan molduras que atenten contra la estética de sus pinturas o las deterioren.

pulgada y eso deteriora las esquinas y se ve más feo desde luego. Flotante es

Irene Esteves: Bueno, y recorta la composición original también.

Myrna Báez: Sí, sí, sí, le quita media pulgada al cuadro, o lo que sea, claro que recorta; a lo mejor ahí había una línea, o a lo mejor ahí estaba mi firma o sabrá Dios qué.

Irene Esteves: Claro. Estabas hablando de cuando a veces le sugieres a tus clientes que conserven el marco que llevan tus pinturas porque los has escogido tú, ¿eso quiere decir que tú por lo general entregas tus obras ya enmarcadas?

Myrna Báez: Claro. Mi obra yo la entrego enmarcada porque si no le dañan las orillas a la pintura.²⁴⁵

Irene Esteves: Al manipularla.

Myrna Báez: Eso lo he aprendido con la experiencia. Al manipularla.... Entonces, cuando agarran la pintura que la agarren por el marco y no por la pintura que es otra cosa que deteriora las orillas de las pinturas, le ponen grasa de los dedos a las pinturas y pasan cosas terribles. Después están todas las orillas feas y eso no hay quien lo...

Irene Esteves: Así que es para proteger tus pinturas.

²⁴⁵ Báez no solo las entrega, sino que las expone enmarcadas. Una de las pocas obras de esta artista que nunca ha llevado marco ni debe de llevarlo es *La lámpara Tiffany*.

Myrna Báez: Para proteger mis pinturas quiero el marco que sea flotante, que no sea muy hondo tampoco porque a veces son bien retirados de la orilla. Que no sean muy hondos tampoco, que estén más cerca del filo del marco.

Irene Esteves: Myrna, a mí me llama la atención un grupo de pinturas tuyas en las que pintas marcos como parte de la composición ¿por qué tomaste esa decisión?

Myrna Báez: Yo quizá he visto alguna pintura en que haya algo de eso, verdad, pero después se me ocurrió que a mí me serviría eso para alejar lo principal de la pintura de los marcos.

Irene Esteves: Y entonces si fuéramos al enganche, dijiste que te gusta colgar tus cuadros en tu casa.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Totalmente pegados de la pared, pero, tú tienes por ejemplo a Héctor Ojeda que te hace tus bastidores, te hace tus marcos también, cuando él te prepara esa parte de la obra ¿él le pone enganches?

Myrna Báez: Él le pone enganches sí, pero yo se los quito.

Irene Esteves: O sea, que no tienes una preferencia en particular cuando de enganches para tu obra se trata.

Myrna Báez: No, no.

Irene Esteves: ¿Ni se la piensas imponer a un museo o persona que adquiriera tu pintura?

Myrna Báez: No, no.

Irene Esteves: Myrna ¿cómo almacenas tus obras, cuentas con un espacio propio?

Myrna Báez: Sí, hace tiempo que tengo un espacio propio desde que hicimos mi casa. En un espacio del solar de mi antigua casa se hizo una casa para mi hermana y para mí, y la parte antigua que data de los años '30 es ahora mi estudio de pintura y de gráfica y ahora cuento con un estudio amplio y también mucho más espacio para almacenar. Antes las almacenaba unas contra las otras. Me di cuenta que eso no podía ser y entonces hice un armazón de madera que divide cierto espacio en el que puedo recostar dos cuadros a la vez, dos cuadros que no se tocan el uno con el otro sino con los pedazos de madera.

Irene Esteves: ¿Tiene divisiones?

Myrna Báez: Tiene divisiones. Después de eso me di cuenta que eso no era suficiente y entonces pedí ayuda a una amiga que trabajaba en los museos que me recomendó un papel libre de ácido. Envolvía los cuadros con este papel libre de ácido, pero también volví a darme cuenta que aún así peligraban porque con el papel podían rayarse al transportarlos y ahora los conservo en cajas de *foam core*²⁴⁶ que las hago yo misma con el ayudante que tengo ahora que es el *handyman* de la casa.

Irene Esteves: ¿Cuándo te facilitó esa amiga el papel que utilizan en los museos para cubrir tus pinturas?

²⁴⁶ Quiere decir, *foam board* o tablero de espuma libre de ácido, también conocido como cartón pluma.

- Myrna Báez: Hace 5 o 6 años atrás.
- Irene Esteves: Antes de eso ¿le ponías algún tipo de cubierta?
- Myrna Báez: Sí, sí, porque siempre pensé que debían llevar una cubierta, pero entonces usaba sábanas viejas, colchonetas viejas, alguna cosa que tuviera por ahí, manteles viejos que me daba la gente, o cosas de esas.
- Irene Esteves: ¿Alguien te sugirió el cartón pluma libre de ácido para hacer esas cajas que usas ahora?
- Myrna Báez: No, porque ya yo lo estaba usando, lo conocía bastante. A muchos cuadros se lo están poniendo por detrás y entonces yo dije: esto es lo que yo necesito para el cuadro entero, en realidad. Una caja, que ahí no lo van a rayar, ni le va a entrar polvo, ni nada, así que ahora me hago yo cajas.
- Irene Esteves: ¿Tu pintura ha presentado problemas de deterioro? Y de haber presentado estos problemas ¿a qué se ha debido? Por ejemplo ¿a la fragilidad del conjunto; de la obra como conjunto, a las características de los pigmentos o materiales que has usado, a una manipulación incorrecta o a un almacenaje o exposición irresponsable?
- Myrna Báez: Sí, ha tenido deterioro, quizá hasta por todas esas razones que tú mencionas. Ha sido mal almacenada a veces en las instituciones.²⁴⁷ En

²⁴⁷ En las entrevistas preliminares Báez detalla el caso específico de *Mangle en las salinas*, un acrílico sobre lienzo de algodón propiedad del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que sufrió por estar almacenado en exceso de humedad, con hongos y salitre. La artista destaca la fragilidad y el deterioro de todas sus obras que son parte de dicha colección por haber estado expuestas a las condiciones de almacenamiento antes mencionadas. Véase el Documento 37 en los Apéndices Documentales. Sobre *Mangle en las salinas* añade que esta pintura es aún más

sitios donde hay mucha humedad o donde la mueven a cada rato, donde los preparadores no usan guantes, y pues esto causa hongos en la pintura.

Irene Esteves: La humedad.

Myrna Báez: La humedad causa muchos hongos. Puerto Rico es muy húmedo. Por eso ahora todos los sitios donde se almacenan obras hay que tener aires acondicionados y que no haya humedad. También han sido deteriorados cuando están colgados mal, a veces en instituciones donde les da demasiada luz, que pueden perder el color.²⁴⁸ En un caso en particular yo había pedido mis cuadros prestados, como dije antes, para una retrospectiva y la gente me mandaba cuadros donde yo veía que le faltaba la mitad del cuadro, estaba en blanco y eso obviamente era una ventana abierta que le daba a ese cuadro, pero esas personas no sé si es que no miran los cuadros o no se fijan suficiente, bueno, era visible solamente la mitad del cuadro o una tercera parte era totalmente blanca y en lo demás había un poco del cuadro.²⁴⁹ Al lado de una ventana.

Irene Esteves: ¿Dirías que tu obra ha sufrido mucho por ignorancia?

vulnerable porque el color blanco que predomina en la capa pictórica es en realidad yeso, material ideado para estratos intermedios que en este caso queda expuesto.

²⁴⁸ Nos comunicamos en abril del 2014 mediante correspondencia electrónica con la restauradora que intervino *Plátanos rojos*, la pintura que perdió color por incidencia directa del sol mientras estuvo expuesta en la residencia del Gobernador de Puerto Rico como parte de un préstamo que le hiciera el ICP. La restauradora contratada por dicha agencia gubernamental contestó que para reavivar los colores de este óleo sobre lino aplicó una emulsión de *mineral spirit* y aceite de castor o *mineral oil*.

²⁴⁹ Este es el caso de *Iglesia*, una pintura que perdió casi una tercera parte de la composición al estar expuesta a la luz natural.

Myrna Báez: Sí, ignorancia del público, de las instituciones y mía también. Mía porque cuando yo empezaba mi carrera yo misma preparaba los lienzos según se preparaban en España, pero cuando vine me descuidé muchísimo en eso porque tampoco aquí habían los materiales para preparar los lienzos así de verdad, tú sabes, con una fórmula especial que teníamos. Los preparaba un poco livianamente y esos han estado en la humedad y al estar mal preparados, esa preparación se disuelve y ahí empieza la pintura a colgar si es óleo y a darle hongo si es acrílico.²⁵⁰ Principalmente, esas obras que yo he visto, desde luego.

Irene Esteves: ¿Dirías que tu obra es frágil y por eso se deteriora?

Myrna Báez: Sí, son frágiles porque ya yo no uso el yeso para preparar los lienzos. Utilizo la pintura, el color de la pintura como preparación, o sea, pinto directamente en el lienzo sin preparar.²⁵¹

Irene Esteves: ¿El lienzo crudo, sobre todo en la pintura que desarrollas a partir del año '70?²⁵²

²⁵⁰ La capa pictórica de sus óleos tempranos como *Palomar* y *Helado de coco*, que integran igualmente la colección del ICP, no solo pierde adhesión debido a una imprimación pobre, sino que se craquea por la mayor carga matérica de sus empastes. Una vez la artista tiene acceso a los productos comerciales, compra el yeso acrílico de la marca Daniel Smith, el que utilizará también como pintura blanca, interesada en su color y acabado mate.

²⁵¹ A falta de alternativas todavía para la década del '60, Báez desiste de imprimir sus óleos sobre masonita consciente de la pobre calidad de sus preparaciones y de que sin ellas los soportes como este recibían mejor la pintura, como es el caso de *Muchacha* y *Paisaje español*, ambas del año 1967. Parece ser que en esta época aún no tenía acceso al producto de Daniel Smith, suposición que queda confirmada cuando al consultar la página web de la marca supimos que esta fue creada en los años '70 (véase: <http://www.danielsmith.com/content--id-168>). La falta de preparación se dio también en sus primeros acrílicos, los que trabajados a modo de aguadas sobre papel, como *Chango* y *San Juan –fachada*, para Báez son en realidad “acuarelas”. Las que sí considera sus primeras pinturas al acrílico son aquellas que encabezadas por *Ave. Baldorioty de Castro*, así como *Barrio Tokio* e *Iris con florero*, imitan al óleo en sus empastes.

- Myrna Báez: Claro, claro, entonces, además, el lienzo de algodón es más frágil que el lino, entiendes, porque el lienzo de algodón, la tela de algodón, mejor dicho, es mucho más, más para el hongo... Atrae.
- Irene Esteves: Más propensa, más dulce...
- Myrna Báez: Más propensa, más dulce, atrae el hongo ya de por sí solo.
- Irene Esteves: Y el hongo lo metaboliza también más fácil que otras fibras.
- Myrna Báez: Sí, sí, sí.
- Irene Esteves: ¿Y qué opinas sobre la responsabilidad que tienen los museos?
- Myrna Báez: Los museos tienen la responsabilidad de conservar la obra en el mejor ambiente posible, si no no debieran ser museos.
- Irene Esteves: Así que para ti no es aceptable que tu obra se dañe en un museo.
- Myrna Báez: Para mí no es aceptable que se dañe en un museo.²⁵² Si se le vende a una institución, la institución es la responsable de conservar esa obra en el

²⁵² Resulta irónico que en la misma década que descubre la preparación comercial, Báez conozca y se interese en la pintura pulverizada sobre un soporte sin imprimir. No obstante, adjudica otra función al yeso cuando más allá de utilizarlo como otra tonalidad de pintura blanca, nota que al pulverizarlo a ras este le ayuda a mantener mejor el pelo de la tela. Una vez seca y endurece la fibra textil, la artista puede aplicar la pintura de frente sin que su peso aplaste la textura del lienzo.

²⁵³ Por esto, cuando al pedir prestada *Mangle en las salinas* para una exposición se percata del mal estado de conservación que en el Instituto presentaba esta pintura, Báez inmediatamente toma acción. La obra, descrita por Marta Traba como “la pieza maestra de Myrna Báez por lo que concierne al paisaje”, padecía un dramático ataque de hongos. (Traba, Marta. “Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil”, op.cit., pág. 4.) Báez escribe cartas, solicitando permisos para trasladarla, evaluarla y tratarla; primero en el laboratorio del Museo de Arte de Ponce, luego en una institución hospitalaria y finalmente en el taller de un conservador-restaurador de obra sobre papel. Véase del Documento 38 al 42 en los Apéndices Documentales. El lienzo, en lo que resultó ser un caso muy singular e interesante incluso para otros campos de la ciencia, fue analizado por una micóloga, esterilizado de la misma manera que los instrumentos quirúrgicos y lavado como si fuera papel; lo que deducimos que estuvo dispuesto a hacer el restaurador por la compatibilidad de un soporte de celulosa con capas finas de pintura y sin imprimación con una obra sobre papel.

mejor sitio posible y de estarla mirando a ver si está pasando algo. Si la vendo a una institución, siempre tengo esa expectativa, siempre. Pero hay instituciones aquí, sobre todo antes, que no tenían ese conocimiento y el sitio en que ponían las obras no era el adecuado porque estaba cerca del mar, porque era húmedo. Aunque ellos trataban, pero verdaderamente en Puerto Rico se desconocía.

Irene Esteves: ¿Y consideras que el envejecimiento y deterioro de los materiales puede disminuir la expresividad de tus obras, que el estado de conservación influye en el significado de tus pinturas?

Myrna Báez: Disminuye su expresividad, desde luego, porque un cambio de color por problemas que ha dado la luz, pues ya ese color a lo mejor no es restaurable y entonces la obra cambia totalmente su significado también. Yo tuve una obra, verdad, esta era en acrílico, de una persona que vivía cerca del mar y se llenó de hongo porque la gente por ignorancia deja las ventanas abiertas que le dan la luz a los cuadros, que pasa la humedad, y a esa pintura en particular le dio mucho hongo.²⁵⁴ Se la dieron a un restaurador, que yo no sé qué clase de restaurador es, que no me consultó estando yo viva. Porque si estuviera muerta no me podía consultar, pero ahora me puede consultar cualquiera. Y parece que la lavaron, sí, para quitarle el hongo, pero luego la barnizaron con una brocha, con un barniz muy brillante y le aplastaron el pelo. Para mí esa obra ya no es obra, no es obra mía, punto.

²⁵⁴ Esta pintura es *Las guajanas*, un acrílico sobre lienzo de algodón del 1975.

- Irene Esteves: ¿Por la pérdida de la textura del lienzo?
- Myrna Báez: Sí, por la pérdida de la textura del lienzo, pero lo más que me molesta a mí en una obra es que haya un deterioro que verdaderamente le reste significado a mi obra, el que no puede revertirse. El color que desaparece, como dije antes, ya no es restaurable. Tampoco el pelo aplastado bajo capas de barniz es restaurable.
- Irene Esteves: También te molesta en el caso de los barnizados no solo que aplasta el pelo, sino que le añade mucho brillo a tus obras y a ti te gustan las superficies mates.
- Myrna Báez: Me gustan las superficies mates. Las hago mates expresamente para que sean mate, y si le pasan barniz excesivo, pues ese exceso de brillo también le quita significado a mi obra. De hecho mis obras son conocidas porque son mates.
- Irene Esteves: ¿Qué tipo de alteraciones consideras más nocivas para la expresividad de tus pinturas: la suciedad, el ataque de hongos, las abrasiones, desprendimientos de capas, craqueado, el destensado de la tela, por ejemplo?
- Myrna Báez: Lo más nocivo que hay es el ataque de hongos porque no solamente añaden un color a la pintura que está expuesta, sino que el hongo come de la superficie de la pintura, entonces ya es más difícil restaurar. De la misma manera que es nociva la pérdida de color, también es el color que se añade producto de la presencia de los hongos, que conflige con la paleta

pictórica. Además, el hongo come de la superficie pintada, o sea, que ya eso todavía es peor.

Irene Esteves: Debilita, claro, debilita la fibra.

Myrna Báez: Debilita la fibra.

Irene Esteves: Cuando seleccionas tus materiales ¿conoces cómo estos materiales envejecerán y se suma a tu propuesta el modo en que se transformarán y a su vez cambiarán la obra?

Myrna Báez: No, esto es imprevisible, sobre todo si usas marcas distintas y no conoces el ambiente en que el cliente las vaya a poner o la institución.

Irene Esteves: Cuando tú vas a comprar los materiales para pintar ¿no estás pensando en cómo van a transformarse?

Myrna Báez: No, no, no. Esto es imprevisible.

Irene Esteves: ¿Defines algunas de tus pinturas como efímeras?

Myrna Báez: Ninguna.

Irene Esteves: Al momento de escoger tus materiales ¿cuán importante es su durabilidad y su incidencia sobre la estabilidad de la obra?

Myrna Báez: La durabilidad es importante, claro. Compro las mejores pinturas que puedo conseguir: inglesas, francesas, holandesas, lo que consigo por catálogo, aquí y a veces en viajes a Estados Unidos. Siempre repaso las tiendas que venden colores.

- Irene Esteves: ¿Y por qué dirías que son las mejores marcas?
- Myrna Báez: Porque está establecido ya en el mercado que esas son las mejores marcas en realidad, tú sabes, eso lo sabe todo el mundo.
- Irene Esteves: Pero no son necesariamente las mejores porque son las más duraderas. Hay colores frágiles de muy buena calidad.
- Myrna Báez: Sí, hay colores frágiles y a veces uso colores frágiles porque prefiero el color a la durabilidad.
- Irene Esteves: Bueno, hemos hablado de color, y en cuanto a soporte ¿eres consciente de la durabilidad de los soportes que compras cuando los escoges?
- Myrna Báez: Claro, compro telas, lino, ahora sobre todo, ya no pinto jamás sobre lienzo de algodón, sobre tela de algodón. El lino lo pido a Daniel Smith y lo pido el mismo siempre para tener por lo menos eso de referencia que sé ya cómo va a funcionar. Porque si empiezo ahora con otra clase de tela, me va a cambiar el modo de pintar a lo mejor.
- Irene Esteves: Y si, por ejemplo, los mejores lienzos para ti no necesariamente son los más duraderos porque prefieres que tengan más pelo y quizá los más nobles son menos peludos, ¿tú sigues optando por los que tienen más pelo?
- Myrna Báez: Yo opto por los más peludos aunque sé que son de los más baratos. La durabilidad es bien importante, pero si hay que pecar, pues se peca.

Irene Esteves: Y el interés de los museos y los coleccionistas de que su inversión sea perdurable ¿ha influenciado el escogido de los materiales y de las técnicas que empleas?

Myrna Báez: No, porque este...

Irene Esteves: ¿Ellos no te han hecho este tipo de exigencia?

Myrna Báez: No.

Irene Esteves: ¿La adquisición de alguna de tus obras se ha visto condicionada por su durabilidad?

Myrna Báez: No que yo sepa.²⁵⁵

Irene Esteves: ¿Te interesa la conservación de tu obra?

Myrna Báez: Hombre, claro que me interesa la conservación de mi obra; por eso me he interesado en la conservación en sí, en el proceso de conservación no solamente de las mías, sino de las de todo el mundo.²⁵⁶ Y me interesó por la fragilidad de mi obra y de ahí en adelante me intereso en toda clase de conservación de obras de arte.

²⁵⁵ La caída del mercado de la obra sobre papel en Puerto Rico sí influenció la producción gráfica de la artista, sin embargo. Báez relata cómo tuvo que invertir en la compra del papel de la mejor calidad ante la desconfianza de compradores temerosos de perder su inversión por la inestabilidad de las obras hechas en dicho soporte. Con su pintura dice no haber pasado por esto, inclusive al momento de ser adquirida por lo museos locales opina que estos ni consultan a sus conservadores al respecto.

²⁵⁶ La preservación del legado de otros artistas, la del patrimonio arquitectónico local y la de su cultura en general, también ha ocupado a Myrna Báez. Es en gran medida responsable de uno de los textos más completos de historia del arte de Puerto Rico, ha integrado organizaciones a favor del rescate de joyas de la arquitectura puertorriqueña y comparecido a vistas públicas en defensa de la cultura de su país. Báez ha patrocinado igualmente la forja del arte nacional y lo ha hecho de formas menos visibles, como cuando beca con dinero propio a artistas en cuyo potencial confía.

Irene Esteves: ¿Qué puedes recomendar para la correcta conservación y también presentación de tu pintura?

Myrna Báez: Para la duración de mi obra yo recomendaría que la gente se informara más. Después que yo vendo una obra, está totalmente fuera de mi control, o sea, que la persona que tiene esta obra debiera de estar un poco más enterada de cómo conservar una obra. Como por ejemplo, si hay humedad, separar más la obra de la pared, que no la expongan donde hay sol ni mucha luz.

Irene Esteves: Pero tu pintura es muy particular para, por ejemplo, lograr conservar esas texturas, ese pelo del soporte que te importa tanto.

Myrna Báez: Claro, se debe de observar si hay polvo en el ambiente también porque el polvo se puede depositar en el pelo y hay modos de limpiar eso, pero tienen precisamente que usar una malla. Usar la aspiradora con una malla especial, que tú pones la malla, cosa de que la aspiradora no toque la superficie del cuadro porque al tocar la superficie del cuadro ya puede haber daño, o le pone más adentro el polvo al pelo; lo aplasta y lo pone más adentro, y puedes adentrar más el polvo.

Irene Esteves: Y esta malla ¿tú la usas para limpiar tus cuadros?

Myrna Báez: Bueno en mis cuadros no porque mis cuadros salen nuevecitos y en cajas desde aquí, pero he tenido que usarla a veces cuando se mandan a los museos para alguna exposición y yo veo que está como sucita. El Museo

de Arte de Ponce me regaló un pedazo de malla que se usó para limpiar un poco una superficie que se veía empolvada, se veía un poco sucia.

Irene Esteves: Así que el Museo de Arte de Ponce te ha facilitado esa malla...

Myrna Báez: Oh, como no,...

Irene Esteves: Que me imagino ellos emplean también ¿verdad?

Myrna Báez: Ellos la emplean constantemente sobre todo con obras que llegan de afuera.

Irene Esteves: ¿Estás a favor de que tu obra se restaure o se repare de ser necesario?

Myrna Báez: Sí, claro que estoy a favor, pero tiene que ser que me garanticen que el restaurador es cualificado para poder restaurarla. Sin embargo, una dificultad en restaurarla es que no existe documentación fotográfica de detalles de mis pinturas después que las finalizo.

Irene Esteves: ¿Cuáles daños consideras que deben ser tratados y cuáles no?

Myrna Báez: Si los daños son muchos y no son aceptables porque no pueden ser tratados... Yo tengo un ejemplo de eso en *Niño y jaula*, que por la humedad el yeso se deshizo y era una pintura pintada al óleo negro con pincel y eso no se puede restaurar ni por el mejor restaurador porque ya no hay imagen tan siquiera. La deben de conservar como un dato histórico de que ese cuadro está en el libro, está retratado, como un dato histórico existe el modo de haberlo hecho, pero por nada más.

Irene Esteves: ¿No va a haber cómo restaurarla ni exponerla?

Myrna Báez: No, ni restaurarla ni exponerla, ninguna de las dos cosas.

Irene Esteves: ¿Cómo te relacionas con los profesionales de la restauración, acudes a ellos para que te asesoren de alguna manera?

Myrna Báez: Me encanta la restauración. He tenido la oportunidad de visitar sitios de restauración del Museo de Ponce y del Museo de Arte de Puerto Rico. Hablo con los restauradores, les pregunto cosas, veo cómo restauran, me ayudan muchísimo ellos con sus contestaciones, naturalmente, y hasta me proveen a veces algún detallito o un instrumento que me pueda ayudar en alguna restauración. Sobre todo unas obras mías que estuvieron expuestas en Estados Unidos. Cuando llegaron tenían abstracciones en algún sitio y el restaurador de allá usó un tipo de instrumento, yo creo que inventado por él. Son muchas agujitas juntas donde él podía levantar el pelo, raspando un poco se levantaba el pelo. Él le enseñó al Museo de Ponce esto y yo tengo uno para levantar el pelo en superficies que yo pinto, y ellos lo tienen allí constantemente porque tienen varias obras mías y las conservan excelentemente bien.

Irene Esteves: ¿Y recuerdas el nombre de este restaurador?

Myrna Báez: Emil Schnorr. Está en el Museo de Springfield en Massachusetts.²⁵⁷

²⁵⁷ El señor Schnorr, fallecido en el año 1997, era el conservador jefe del George Walter Smith Museum en Springfield, en donde trabajó desde el 1952 hasta su retiro en el 1994. Schnorr se destacó por la increíble variedad de objetos artísticos que era capaz de conservar y por su posición como comisario de la colección de armas y armaduras del museo; era además miembro de la Sociedad de Espadas Japonesas de América. El Museo de Arte de

- Irene Esteves: El instrumento que tú tienes como el que él inventó ¿lo hizo quién, él?
- Myrna Báez: Él lo hizo y aquí me lo hace Archie²⁵⁸ del Museo de Arte de Ponce siguiendo las instrucciones de allá de Emil Schnorr.
- Irene Esteves: Y si por ejemplo tienes algún problema en el proceso creativo ¿has tenido que llamarlos para que te asistan?
- Myrna Báez: Sí, sí, también. A veces no me gusta un área y he tenido que limpiarla bastante hasta tal punto que le he hecho un roto o un rotito a la obra y entonces llamo a las restauradoras que yo conozco de tela de los museos, que me dicen lo que tengo que hacer y se los doy a ellas también para que me restauren el problema. Alguna obra ha habido que reentelarla por el hueco que le hice tratando yo de restaurarla. A veces restauro yo también, pero no áreas grandes, sino detallitos, sobre todo cuando mandan las obras a las exposiciones que llegan donde mí muchas obras de clientes, pues a lo mejor le han dado un rayadito aquí o allá, o por los lados, entonces esas las restauro yo. Después que no sean áreas grandes, puedo yo corregir algo que otro.

Ponce contrata sus servicios como consultor del 1983 al '97, periodo durante el cual asistió a los conservadores en restauraciones complejas y estuvo a cargo del estudio de condición de los objetos de todas las colecciones del museo, sentando las bases de su plan de conservación. Véase el Documento 43 en los Apéndices Documentales. (“A Death”, *Cons Dist List*, (1997, recuperado el 13 de octubre de 2014, <<http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/1997/1366.html>>) y “Veinte aniversario laboratorio, MAP”, *Publicación bimensual del Museo de Arte de Ponce*, (Febrero, 1999, recuperado el 13 de octubre de 2014, <http://www.museoarteponce.org/docs/revistas/REVISTA%20MAP%20-%201999/1999_febrero_Revista_MAP.pdf>), pág. 7.))

²⁵⁸ Este es el apodo de Ángel Santiago, el restaurador de objetos tridimensionales del MAP.

Irene Esteves: Esa es mi otra pregunta, si tú alguna vez habías restaurado alguna de tus pinturas.

Myrna Báez: He restaurado, vamos a decir, cuando a veces en exposiciones que prestan las obras yo me doy cuenta de que hay rayados o falta un poquito de pintura en algún sitio o están sucias, pues sí puedo limpiarlas con la malla y la aspiradora y corregir la pintura si son pequeñas cosas. Si se trata de áreas grandes por las que yo no puedo responder, no intervengo.

Irene Esteves: ¿Y seguiste algún criterio cuando hiciste esas intervenciones?

Myrna Báez: No, yo sigo mi criterio porque yo fui quien pintó la obra.

Irene Esteves: Y tus clientes o dueños de tus obras ¿te contactan cuando tienen algún problema que restaurar?

Myrna Báez: Algunos me han contactado, sí, y yo les he referido a algún buen restaurador, sobre todo si son manchas de agua o cualquier otro desperfecto que sea restaurable por gente que tenemos aquí. Porque hay cosas que no son restaurables en Puerto Rico a lo mejor.

Irene Esteves: Myrna, esta investigación ha trazado una serie de criterios para seleccionar las pinturas sobre las que hablaremos en estas entrevistas, criterios como la accesibilidad de tus pinturas, su diversidad morfológico-técnica, así como el que representen un por ciento significativo de tu producción pictórica y también de tus etapas creativas, criterios como el de la susceptibilidad y grado de antigüedad de tus pinturas, la importancia que puedan tener estas,

el que sean propiedad de colecciones museísticas y que hayan atravesado por procesos de restauración. Todos esos criterios se han tomado en cuenta. Partiendo de ellos ¿puedes mencionar obras específicas cuya documentación crees aportará sustancialmente a la correcta conservación de tu obra pictórica en general?

Myrna Báez: Se deben de documentar las obras más frágiles que son las que están sin imprimir y que se pintaron en acrílico mayoritariamente; las de lienzo de algodón porque la humedad lo ataca más.

Irene Esteves: ¿Viene a tu mente alguna pintura en particular que podamos incluir en nuestro estudio?

Myrna Báez: Sí debería estudiarse *Las guajanas* para dejar constancia de cómo no se debe restaurar una pintura mía de esas características. A una pintura mía de esas características no se le debe pasar barniz brillante como es el que tiene ahora que es ya irrestaurable otra vez a su condición original.²⁵⁹

II.10 Análisis de la entrevista introductoria

Al analizar la entrevista introductoria sale a relucir la convicción de los medios, de los materiales y de las herramientas que Myrna Báez prefiere, así como los motivos de dichas preferencias; el carácter pragmático y la gran inventiva de esta artista, como también, su experimentalismo y diversidad de fuentes de creación. De la misma manera, aflora la primacía de los efectos visuales que persigue; importancia que acarrea la que a su vez adjudica a aquello

²⁵⁹ Una vez editada, la entrevista tiene una extensión de 1 hora, 6 minutos y 27 segundos.

que amenaza la estética de sus obras y pone de manifiesto sus preocupaciones conservacionistas. Es también perceptible cierta conciencia en el escogido de materiales para evitar la transformación de sus objetos pictóricos, al igual que la toma de decisiones vinculadas a las posibilidades expositivas que tiene su país. En esta primera entrevista la artista enfatiza los aspectos más vulnerables de las pinturas que ha hecho y describe herramientas y procedimientos específicos para poder conservarlas y restaurarlas. Si bien es cierto que Báez está de acuerdo con la restauración de su obra, siempre y cuando quienes la intervengan sean profesionales experimentados, y hasta ella misma la ha llevado a cabo,²⁶⁰ percibimos que su énfasis es el de la prevención.²⁶¹ De la misma manera, se destaca el mérito que en la conservación de su obra pictórica atribuye al Museo de Arte de Ponce y la responsabilidad que en este respecto adjudica, tanto a instituciones museológicas como a coleccionistas, por ser los custodios de parte importante de su quehacer artístico.²⁶² Ante la imposibilidad de controlar el destino de sus obras una vez salen de sus manos palpamos también un sentido de impotencia, el que a juzgar por el interés de la artista en la presente investigación parece subsanar con la documentación de su pintura.²⁶³

²⁶⁰ Sus intervenciones, siempre menores, como aplicar aguadas para remediar algún rayado, las ha hecho sobre todo en el contexto de adecuar las pinturas para su exposición. Báez no se ha regido por criterio alguno de la conservación de obras de arte; siempre por su instinto artístico y su conocimiento del campo de las ciencias. Este último por ejemplo, le ha ayudado en la limpieza de sus grabados, cuyo ph neutraliza recurriendo a productos comerciales para peceras o acuarios. La artista reconoce que los tratamientos más complejos corresponden a los restauradores. Las muchas facturas que conserva de sus servicios son evidencia de ello.

²⁶¹ Antes de ofrecer indicaciones sobre la manera de intervenir sus obras a la hora de conservarlas, Báez enumera una serie de medidas de prevención aplicables al patrimonio pictórico en general, poniéndose de manifiesto su conciencia preventiva.

²⁶² Más importante que el que los museos restauren bien sus pinturas es para ella el que eviten que las obras se deterioren. Cuando estos no logran la preservación adecuada de los objetos que tienen bajo su cuidado, opina la artista, en la entrevista preliminar grabada en audio, que es imperdonable porque estas instituciones adquieren obra como un tesoro nacional para precisamente preservar la cultura.

²⁶³ Resignada, Báez expresa la certeza de que su legado no trascienda muchas más generaciones ante la ausencia de ella, de su galerista y de los expertos que ahora están en el museo de Ponce y que tan bien conocen

A pesar de que Myrna Báez ha explorado con distintos medios, es el acrílico de la mano del aerógrafo lo que prefiere al día de hoy. Aunque a veces contemple el uso del óleo para lograr las consabidas transparencias de su pintura, la experimentación de Báez no se manifiesta a modo de un contrapunteo constante entre uno u otro medio, sino que se concentra por largas etapas en distintos modos de creación. Si bien para esta artista que consistentemente hace sus propias mezclas de color, reproducirlas cuando necesita pintura adicional es más fácil al óleo que al acrílico, se decanta por este último debido principalmente a su apego a la “pistola de aire”, cuyo empleo limita al medio acuoso. Su debate del soporte a utilizar es todavía más interesante. Por una parte, el lienzo de algodón, en una producción pictórica que fundamentalmente carece de imprimación, no adultera el color del pigmento que aplica. Por otra, el lino, así sea más oscuro, cuenta con una textura aterciopelada que le interesa mucho.²⁶⁴ Su deseo de conservar la superficie peluda de dicho soporte es, además, compatible con la pulverización de la pintura que al depositarse a modo de una fina llovizna no aplasta el pelo.²⁶⁵ Tomando en cuenta las considerables dimensiones de sus lienzos, la artista también encuentra en el aerógrafo la posibilidad de recubrir áreas amplias, resolviendo en el proceso parte importante de la composición.²⁶⁶

cómo intervenir su obra. No obstante, en el proceso de la entrevista la artista cobra conciencia de que uno de los propósitos principales de esta documentación atiende dicha preocupación.

²⁶⁴ Báez comenta que fueron los efectos conseguidos con el aerógrafo los que despertaron su interés en la textura del lienzo. En su escogido del soporte observamos dos preocupaciones importantes de la artista: la apariencia del color y la de la textura de la superficie pictórica. El lino resulta victorioso, puesto que no solo tiene una fibra más peluda, sino que resiste mejor el ataque de hongos. Para Báez, dicha ventaja se torna también en una de aspecto cromático, ya que evita la afloración de manchas que añaden un color indeseado a la pintura.

²⁶⁵ No aplica el óleo con aerógrafo, ya que aplastaría el levantamiento de la fibra que busca conservar al pulverizar la pintura.

²⁶⁶ Cuando resuelve preliminarmente la composición utiliza por lo general plantillas de grandes dimensiones. En el estencil Báez encuentra un recurso muy versátil; mientras que los de mayor tamaño le sirven

El pragmatismo, sin duda, define la personalidad de Myrna Báez, para quien los materiales son herramientas, privadas de significado semántico o simbolismo alguno. Por ello también, pone la capacidad que tienen estos de generar los efectos deseados por encima de su durabilidad o mejor calidad, como cuando escoge sus pinturas dejándose llevar principalmente por el color que le proveen u opta por el que tienen fibras textiles menos nobles como el algodón.²⁶⁷ El carácter pragmático de Báez se observa igualmente en su selección de formatos que responden no solo a su capacidad física para manipularlos, sino a la disponibilidad de espacio y conveniencia de quienes adquirirán sus piezas. Su mentalidad práctica se traduce también en un gran ingenio e inventiva. Báez ha pulverizado la pintura con bombas de fumigación, transpolado técnicas del grabado a su producción pictórica, recurrido a la fotocopia para resolver parte importante de su modo de corregir e ideado cajas para el almacenaje de sus pinturas con el material que vio ponían en los museos por su reverso.²⁶⁸ Práctica también es la manera en que esta artista a menudo halla sus fuentes de inspiración, ya sea recurriendo a su entorno inmediato en busca de materiales, figuras, objetos y escenarios, partiendo del negativo

para lo primero, recurre a los pequeños para lograr las áreas más detalladas de sus pinturas. El uso de plantillas y de la pistola no solo le facilita la realización de sus pinturas, sino que agiliza la lentitud de su proceso.

²⁶⁷ Al ejemplo del algodón, la artista añade el de la masonita cuando explica que su escogido del soporte también ha respondido a cuestiones de carácter pragmático como la naturaleza de ciertas circunstancias: lo que había disponible, lo que era más fácil de transportar y a consideraciones económicas. Alguna vez ha seleccionado un soporte como la masonita porque le provee una superficie más rígida para sus pinturas sobre papel, pero también porque abarata el costo de su enmarcado. Aunque reconoce que en el escogido de sus materiales no siempre ha procurado de forma consciente la durabilidad de los objetos que confecciona, para Báez esto no está reñido con su deseo de que perduren. La artista, de hecho, declara que ninguna de sus obras es efímera y que sus expectativas de que estas se conserven son aún mayores cuando las piezas pasan a ser parte de colecciones museológicas.

²⁶⁸ Entiende que estas cajas proveen la mejor protección para prevenir las abrasiones a las que sus pinturas son tan susceptibles.

de la misma fotografía que utiliza en el proceso de creación o visitando museos para, en lugar de estudiar detenidamente artistas y corrientes, dar con pistas que disparen su imaginación.²⁶⁹

La apariencia visual de la obra, de la cualidad aterciopelada del lienzo, la homogeneidad de la superficie pintada y su acabado mate, la calidad del color y de las texturas logradas mediante estarcidos e impresiones, reúnen los intereses principales de esta artista en torno a su pintura.²⁷⁰ Sus preocupaciones estéticas desembocan en las que atañen a la preservación de objetos pictóricos que reconoce son frágiles por carecer muchos de ellos de imprimación y de barniz y por debatirse fundamentalmente en un ambiente tropical.²⁷¹ Cuidar la estética de sus pinturas le ha significado, por lo tanto, incurrir en prácticas conducentes a su conservación. Báez, por ejemplo, al trabajar sobre algodón simula el lienzo crudo pintándolo de su mismo color para aparentar que está expuesto sin arriesgar el ataque de hongos y el florecimiento de manchas que confluyan con la paleta original y la composición.²⁷² Su mayor conciencia conservacionista se observa, sin embargo, en el renglón del enmarcado. La artista no solo evita los marcos que

²⁶⁹ En su forja de un estilo propio no hay una asimilación consciente de influencias artísticas, lo que la artista ha descrito cuando dice: "...no he estudiado exhaustivamente la pintura de tal o cual pintor, a mí me interesó simplemente una cosa que vi, una técnica en particular, pero no se trata de un análisis." Finalmente añade: "Yo no tengo genios preferidos, no le soy fiel a nadie. No me matrimonio con nadie. El último que veo con ese me voy." (Nuñez Miranda, Armindo, op. cit., pág. 18.)

²⁷⁰ Es precisamente al referirse a su conquista del color y de la textura del soporte que Báez dice estar dispuesta a arriesgar la estabilidad de sus pinturas. Por otro lado, cree firmemente en la exposición de sus obras, otro riesgo que también ha sabido asumir. Interesada en las texturas, empasta soportes lisos como la masonita para proveerle una cualidad de la que, contrario a la tela, este material no disfruta.

²⁷¹ Debido a ello reconoce igualmente que sus obras son vulnerables a la incidencia de la luz, al ataque de los hongos y a la acumulación de polvo en superficie, la que se acrecienta debido a la textura aterciopelada de sus lienzos. A su preocupación del desvanecimiento del color añade la pérdida que resulta del desprendimiento de la pintura. Báez acepta que la fragilidad de su obra, como también el estudio de las ciencias, motivaron su mayor interés en la conservación y acercamiento a los profesionales de dicho campo.

²⁷² La artista sabe que esta medida es principalmente cosmética; que no evita la afloración de hongos, sino que disimula su presencia. En el caso de los linos, los "imprima" totalmente con una capa de color blanco, a veces de yeso, no tanto para proteger la tela, como para aclarar su color. Hasta su propia firma puede amenazar la superficie pintada, razón por la cual la ubica en zonas poco visibles (incluso solo por el reverso) o bien la camufla entre los colores de la composición. En este momento de su vida la falta de precisión al firmar hace que la inclusión de dicho elemento le parezca aún más problemática.

descansan sobre la superficie pictórica porque la deterioran, sino que opta por entregar sus pinturas enmarcadas consciente de que sin ello su manipulación termina por abradir los bordes y se presta para que la grasa de las manos se deposite en los lienzos.²⁷³ Según Báez, la ignorancia en el manejo de sus piezas como parte de traslados y montajes, la de su exposición y almacenamiento y la de su restauración, es lo que junto a las esporas de los hongos amenaza mayormente la trascendencia de su legado pictórico.²⁷⁴ A la falta de conocimiento de muchos de los que han entrado en contacto directo con su obra, la artista suma incluso la suya, refiriéndose a la confección de preparaciones de pobre calidad durante el comienzo de su carrera y al uso en un momento dado de lienzos de algodón sin imprimir en un clima súmamente húmedo.²⁷⁵

La peor transformación que puede sufrir la pintura de Myrna Báez es, de acuerdo a su autora, la de la tonalidad de sus colores, la de su cualidad mate y la de la textura de su soporte.²⁷⁶ Consciente de la propensidad de los objetos artísticos a transformarse con el tiempo y dispuesta a

²⁷³ Es esta otra determinación que se debate entre la estética y la conservación puesto que la artista admite que al vender la obra enmarcada procura también evitar que le pongan marcos antiestéticos que la perjudiquen. El marco flotante, además, respeta la continuidad que busca adjudicar a sus composiciones pintando los laterales del lienzo. Cuando decide el tipo de enganche para sus obras ocurre algo similar, ya que si bien reconoce que al estar totalmente pegadas a la pared se acumula menos polvo por su reverso, prefiere colgarlas sin inclinación alguna por motivaciones relacionadas a su apariencia.

²⁷⁴ La pigmentación de los hongos y el color blanquecino que aflora con la humedad son alteraciones que, según Báez, deben atenderse en el caso de sus pinturas. Ilustra la importancia que para ella tiene el que estas se remuevan cuando relata como al notar la aparición de manchas de humedad en la superficie pictórica de *Retrato de un sueño* tomara cartas en el asunto, alertando a su propietaria del daño y revirtiéndolo ella misma.

²⁷⁵ Báez menciona cómo la falta de acceso a buenos materiales en su país también repercutió sobre la calidad de sus preparaciones luego de salir de la academia, en la que tampoco se le instruyó acerca de la conservación. Se añade, además, la ignorancia de dicha materia que imperaba en el Puerto Rico de aquel entonces y la de quienes frecuentemente acuden a ella para que repare sus pinturas, dando por sentado que el artista de la obra es también su restaurador.

²⁷⁶ Consciente de que ella misma puede provocar dichas transformaciones, Báez idea el sistema de hacer fotocopias de sus pinturas para corregirlas de forma indirecta. Sabe que de insistir demasiado sobre la superficie que pinta, puede perder el pelo de la tela y excederse en brillos, sacrificando, además, la homogeneidad del acabado que persigue cuando trabaja al acrílico. En el momento en que revela que ha sabido rasgar telas de tanto insistir raspando con jabón, aguarrás y con alcohol para quitar el exceso de brillo, trasciende su predilección por las superficies y acabados mate.

aceptar ciertos cambios que puedan sufrir sus obras,²⁷⁷ Báez, no obstante, expresa su deseo de que estas se conserven lo más parecidas a como originalmente fueran.²⁷⁸ El interés de esta artista en la apariencia original de sus obras la lleva a lamentar no disponer de documentación fotográfica de los detalles de estas, más allá de la toma general que al finalizarlas pide a un fotógrafo profesional haga de cada una de ellas.²⁷⁹ Según Báez, la falta de dicha documentación dificulta su restauración, la que de por sí considera no es fácil pues, entre otras cosas, ha conllevado el diseño de herramientas específicamente para ello. La artista habla de un instrumento con agujas inventado en el museo de Springfield en Massachusetts para recobrar la textura peluda de sus soportes y de una malla necesaria para poder sustraer el polvo de la superficie sin mutilar el pelo del lienzo.²⁸⁰ Las preocupaciones relacionadas a la intervención de sus pinturas salen a relucir nuevamente cuando identifica las obras que han sido mal restauradas como las que mayor interés tiene de que se documenten.²⁸¹ No obstante, peor aún que

²⁷⁷ En la segunda y tercera entrevista, gracias a la presencia física de obras y a que estas ya presentan algunos daños, la artista detalla el tipo de alteraciones que puede aceptar.

²⁷⁸ Dicho deseo queda ejemplificado cuando relata cómo al ser desmantelado *Músicos*, el mural que en el año 1965 hiciera para la Casa de Salud del Centro Médico en Río Piedras, se negó a la petición de algunos médicos de firmar por separado los fragmentos de la obra que habían encontrado desechados.

²⁷⁹ El interés de que sus pinturas permanezcan lo más cercanas a cómo las hiciera, puede deducirse del adjetivo que utiliza cuando habla de una “pintura fresca” al referirse a la manera en que quiere que su obra pictórica se conserve. John Betancourt es el especialista a cargo de la fotografía de sus obras; documentación que gestiona y conserva la señora Maud Duquella.

²⁸⁰ Según Báez el inventor de dicho instrumento, Emil Schnorr, marca un antes y un después en la conservación de sus pinturas. El señor Schnorr tenía, de acuerdo a sus colegas, una gran capacidad para entender la intención original de los artistas y sus modos de creación. Luego de conocer y de intervenir la compleja obra pictórica de Báez como parte de la retrospectiva que en el 1982 esta tuviera en Springfield, el restaurador comparte sus hallazgos, métodos y herramientas con los conservadores del Museo de Ponce en su colaboración con dicha institución. Estos a su vez concretan otra interesante colaboración con la artista al facilitarle tanto la malla como una réplica del instrumento con agujas diseñado por Schnorr, el que Báez incorpora a su proceso de creación para recobrar el pelo del lienzo que pierde mientras pinta.

²⁸¹ Báez ha escrito cartas a instituciones expresándoles su disgusto por malas restauraciones de obras suyas que tienen a su cargo.

equivocaciones como la de barnizarlas,²⁸² es para Báez la raíz de muchos de estos errores: no haberle consultado.²⁸³ En el caso de que sus pinturas sufran daños irreparables,²⁸⁴ aunque opina que no deben ser intervenidas ni mucho menos expuestas, prevalece su conciencia histórica al querer que se conserven por el valor documental que piensa estas tienen.

Luego de entrevistar a Myrna Báez por primera vez, nuestro análisis de la metodología empleada confirma la conveniencia de haberlo hecho en su taller, en donde la artista pudo ilustrar el uso de sus herramientas, mostrarnos todo lo que ella misma prepara, así como los productos que compra y sus marcas. Allí también pudimos ver la gama de materiales que utiliza para aplicar la pintura y lograr sus texturas, vimos sus bocetos, fotografías y fotocopias, el almacenaje de sus piezas y cómo las manipula, las pinta y levanta el pelo del lienzo con el instrumento que para ello se diseñara.²⁸⁵ En su estudio fuimos testigos de su colección personal de marcos, de objetos que conforman el imaginario de sus obras y de muchos de sus grabados.

²⁸² Explica que son principalmente sus acrílicos pulverizados sin imprimación realizados a partir de la década del '70 los que no se deben de barnizar. Acepta, sin embargo, que ella misma ha barnizado algunas de estas obras para disimular arreglos cuando hace muchas correcciones. Los acrílicos de alta viscosidad también la han obligado a barnizar para nivelar sus brillos, como ocurriera con *Árbol rojo*, una pintura que opina está muy brillante de acuerdo a su gusto.

²⁸³ Al ejemplo de su pintura *Las guajanas*, en entrevista de audio Báez sumó el de *Árbol*, un acrílico sobre lienzo del año 1979. El deseo de la artista de ser consultada como parte de los procesos de conservación y restauración de sus obras se refleja en la disposición y accesibilidad que ha demostrado cuando la contactan para ello. Báez misma consulta a los profesionales de la restauración, especialmente si enfrenta problemas en el proceso de crear una obra, como cuando rasgaba la tela de una de sus pinturas en un intento de corregir. En ocasiones como esta los restauradores han intervenido sus piezas antes de que las termine.

²⁸⁴ Báez da por sentado que los más reversibles como el craqueado y las abrasiones serán reparados, revelando antes de llegar al apartado de la conservación que está a favor de que sus pinturas se restauren, como también el tipo de daños que le restan expresividad a su obra.

²⁸⁵ Báez nos mostró y explicó el funcionamiento de su bomba original de fumigación, del aerógrafo y de la secadora, como también el del sistema de poleas que ideó para subir o bajar los lienzos mientras pinta. Nos enseñó su gran variedad de pinceles, cepillos y esponjas, así como los encajes y el arroz que usa para estarcir. Vimos los recipientes con sus mezclas de color, los bastidores contruidos por ella y también los que encarga. Mientras estuvimos en su taller, la artista incluso demostró cómo pinta los laterales del lienzo y aplica pintura rascando las hebras de cepillos para lograr ciertas texturas.

Por otra parte, el acceso durante la entrevista a todas estas cosas cobró aún más relevancia al ver que estimulaban la memoria de la artista.

Pudimos confirmar lo que otros investigadores como los de la Galería Tate señalan cuando se refieren a la dificultad de recordar que presentan los sujetos entrevistados. Báez olvida incluso parte de lo que ha dicho en el transcurso de la entrevista, incurriendo de este modo en algunas contradicciones. Notamos igualmente la tendencia de la artista a dispersarse, sin que por ello interrumpiéramos divagaciones que sabíamos podían derivar en datos valiosos e interesantes que quizá no habíamos contemplado.²⁸⁶ Importante fue también el uso de la repregunta para encauzar la conversación, como para fomentar la memoria de la artista y sustraerle más información.²⁸⁷ De la misma manera, recursos como el libro y catálogo de su obra resultaron ser determinantes en el esfuerzo de la artista por recordar y explicar aspectos de sus pinturas.

Cuando pinta, sin embargo, Báez no consulta textos de materiales y técnicas que puedan asistirle en la creación plástica. Al preguntarle sobre estos en las entrevistas preliminares a la videograbada,²⁸⁸ sobresale una vez más su espíritu experimental cuando dice preferir hacer de su

²⁸⁶ Por ejemplo, al preguntarle en el apartado de la exposición de su obra si le impondría a sus clientes el tipo de marco que prefiere para sus pinturas, la artista se dispersa retomando asuntos correspondientes al renglón de los materiales y arrojando información adicional sobre ellos. En el proceso Báez también adelanta aspectos de la discusión en torno a la conservación, entrelazando distintas partes del formato de la entrevista de modo muy orgánico. Es interesante que no habiendo llegado al apartado de la conservación y sin habernos referido a este todavía, la artista traiga dicho tema más de una vez a la conversación, como cuando habla del modo de colgar sus obras.

²⁸⁷ En ocasiones, sin embargo, tuvimos que interrumpirla dejándole saber que discutiríamos el asunto más adelante, a lo que la artista reaccionó positivamente retomando el tema prioritario en ese momento.

²⁸⁸ Cabe destacar que el último apartado de la entrevista, correspondiente a la bibliografía, no pudo ser abordado en la grabación con cámaras de vídeo debido al cansancio de la artista. Independientemente de ello, es también importante anotar que circunscribimos la discusión de este tema a la primera entrevista luego de percatarnos del poco uso que Báez hace de las referencias bibliográficas y por entender que este asunto podía ser abarcado en una sola entrevista.

taller, un laboratorio. “Eso lo tengo que descubrir yo, lo que hago me lo invento yo.”, afirmó la artista.²⁸⁹ La poca importancia que por lo general destina a las fuentes bibliográficas no es la que atribuye a lo que sobre su obra se ha escrito. Báez menciona las referencias que más estima para el estudio de su labor artística; listado que por supuesto encabeza el libro y catálogo de casi toda su producción plástica y que integran algunos ensayos y artículos de prensa de críticos respetados. La artista resalta los nombres de Marta Traba y de Antonio Torres Martinó, y habla particularmente del ensayo que este escribiera para el catálogo de su exposición del 1976 en el museo de la Universidad de Puerto Rico, muestra que en el mismo año viajara a la Galería G en Caracas, Venezuela.²⁹⁰ El catálogo como referencia bibliográfica le parece importante, ya que menciona igualmente el de su exposición del año 2005 en la Universidad del Sagrado Corazón, cuya ensayista fuera a petición suya Carmen Dolores Hernández.²⁹¹ Báez también destaca la invaluable fuente del buen periodismo, refiriéndose principalmente a la calidad de las entrevistas del periódico *The San Juan Star*.²⁹²

II.11 Segunda entrevista

El 16 de julio del 2014 sostuvimos nuestra segunda entrevista con Myrna Báez. Esta vez en la casa de su amiga Pilar Reguero, lugar con el que Báez también está muy familiarizada y en

²⁸⁹ Como parte de dicho proceso, Báez somete sus materiales y técnicas al ejercicio del “ensayo y error”. Si no resulta, corrige en el momento; y si el problema aflora luego de haber terminado la obra, hace ajustes y mejora la solución de sus próximas piezas en actitud preventiva.

²⁹⁰ Sobre la importancia de Traba y su relación con la influyente crítica argentina ha dicho Báez: “...nos hicimos amigas y es otra de las personas claves en mi desarrollo como artista.” (Ídem, pág. 19.) Véase para consultar el ensayo de Torres Martinó el Documento 44 en los Apéndices Documentales.

²⁹¹ Véase para consultar el ensayo de Carmen Dolores Hernández el Documento 45 en los Apéndices Documentales.

²⁹² La importancia que nuestra investigación adjudica a las referencias periodísticas por ser el medio que recoge un mayor número de entrevistas a la artista, queda reforzada de esta manera por Báez.

el que se encuentra una de las colecciones más completas y diversas de objetos artísticos de su autoría. En el salón donde cuelga su icónico *Bambú* ubicamos otras tres obras: *Afuera el verde*, *La espera* y *Autorretrato* del 1963, un óleo que es propiedad de la artista. Entre ellas, este es el primero de sus autorretratos y *Afuera el verde*, la primera pintura en la que aparece su recurso del paisaje avistado desde un interior.²⁹³ Es de hecho el padre de doña Pilar, Luis Reguero, quien en este cuadro mira por la ventana, que al enmarcar un árbol es obra dentro de la obra y anticipo de sus pinturas de plantas totémicas como *Bambú*.²⁹⁴ Por su parte, *La espera* es hija del fotonegativismo, otra tendencia que distingue la pintura de Báez. Es, además, una de las obras más tempranas que asperjara con la bomba de Flit y de las pocas hechas con esta herramienta. La diversidad técnica es, sin duda, uno de los grandes atractivos de este grupo de pinturas que también presentan el uso de impresiones con tintas para grabar, del óleo “litográfico”²⁹⁵ sobre papel y de estarcidos con encajes y plantillas, por ejemplo. Aprovechamos la oportunidad que nos ofrecían estas obras correspondientes a sus años de búsqueda y hallazgo de un lenguaje

²⁹³ Este recurso, unido al del espejo, es según Margarita Fernández Zavala una “importante subdivisión dentro de la clasificación del arte de Báez” producto de “la fascinación que la artista siente por el espacio – por su partición y su inherente complejidad...” La profesora Fernández inserta dicha representación de la naturaleza en la tradición paisajista puertorriqueña que se remonta a las dieciochescas vistas urbanas de los retratos de José Campeche. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., págs. 12 y 71.)

²⁹⁴ De acuerdo a Marta Traba, el bambú tiene “como los mangles la virtud de no pertenecer a un determinado contexto, sino existir en plena autonomía. [...] participa de la naturaleza de los tótems o de objetos mágicos, sin perder nada de su realismo.” (Traba, Marta. “Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil”, op.cit.) Para Margarita Fernández en *Afuera el verde* el paisaje ya se ha reducido a lo esencial, enunciándose “como signo más que como escenario, como ícono que consigna la naturaleza”. (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 71.)

²⁹⁵ Así se refiere la artista a la técnica que empleara en obras como su autorretrato del año '63, en las que imita la estética de la litografía mediante el empleo del óleo diluido que mezcla con barniz.

propio²⁹⁶ para comenzar hablando sobre su experimentación, no sin antes preguntarle acerca de su larga amistad con la doctora Reguero.²⁹⁷

Irene Esteves: Hoy es 16 de julio de 2014 y nos encontramos con Myrna Báez González en la residencia de la doctora Pilar Reguero, la que también es su oficina. Estamos en nuestra segunda entrevista y es importante destacar que en esta residencia se encuentra la colección más importante de obras de Myrna Báez por ser la más numerosa. La doctora Pilar Reguero tiene desde pinturas hasta obras gráficas y también esculturas de Myrna Báez. Me gustaría preguntarte sobre tu amistad con Pilar y cómo es que llega a adquirir tantas piezas tuyas.

Myrna Báez : Como no. Yo estaba en España y venía todos los veranos. Todos los veranos no, cada dos veranos volvía a Puerto Rico y me recomendaron a Pilar como dentista, que se había recién graduado a los veintidós años y tenía oficina. Y las amistades me dijeron: tienes que ir donde esta amiga porque está recién graduada y ha puesto oficina y hay que apoyarla. Entonces empecé a conocer a Pilar en esos años de los '50. Nos hicimos amigas porque teníamos los mismos intereses. Cuando yo regresé de España, naturalmente, pues hubo más conexión de amistad y más

²⁹⁶ Las obras en cuestión pertenecen a las décadas del '60 y del '70. Según la profesora Fernández, es “a partir de 1963, y durante toda esta década”, que Báez “se esforzará por encontrar un estilo que la distinga...” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 40.)

²⁹⁷ Véase para tener acceso a la entrevista videograda el Documento 55 en los Apéndices Documentales.

amistades en común todavía como Nilita Vientós, por ejemplo.²⁹⁸ Íbamos siempre las tres juntas a todas las actividades. A Pilar naturalmente que le gustaba el arte y se entusiasmó todavía más con las conversaciones y los sitios donde íbamos y empezó su colección de arte. Viajamos juntas muchas veces y más aprendió sobre arte. Ella coleccionó no solamente obras mías, los grabados y las pinturas, sino cuando salíamos de viaje coleccionaba un montón de cosas, piedras, santos. No te puedo decir la gran colección de objetos que tiene que todos son muchas veces obras de museos, de calidad de museos.

Irene Esteves: Me imagino que de la misma manera que hubo que apoyar a Pilar cuando ella se acababa de graduar, usted necesitaba también apoyo.

Myrna Báez: Había que apoyar a Myrna también (ríe), y yo obligué a todas mis amistades a coger clases de dibujo. Yo tenía que vivir de eso.

Irene Esteves: Claro. Y en términos de tiempo esto fue una colección de obra tuya que ella fue acumulando en un periodo de cuántos años, tu dirías.

Myrna Báez : Desde que yo regresé en el '57 hasta hace poco, vamos a decir. Yo dejé de hacer gráfica en el '90. Seguí la pintura. Ella ya no tenía sitio verdaderamente donde coleccionar más, así que yo creo que ella dejó de

²⁹⁸ La licenciada Nilita Vientós Gastón fue la primera mujer puertorriqueña contratada por el Departamento de Justicia de su país y la primera en dirigir el Ateneo Puertorriqueño. Escritora, periodista y educadora, defendió férreamente la cultura y el lenguaje castellano ante los esfuerzos del gobierno estadounidense por implementar el inglés como idioma oficial en Puerto Rico.

coleccionar mi obra desde los '80, por ahí.²⁹⁹ Este sitio aquí estaba lleno de pinturas mías y, como te digo, de obras de calidad de museo que compraba en España.

Irene Esteves: Bueno ya que mencionas que estamos en este espacio que es la sala de su residencia en donde está, por ejemplo, colgado el ***Bambú*** que es una de tus pinturas icónicas; aquí también nos acompañan otras piezas que hemos traído para poder hablar de ellas teniéndolas físicamente con nosotras. También tenemos además de ***Bambú***, que es un acrílico sobre lienzo del año '77, ***Afuera el verde*** que es también un acrílico, pero que también tiene tinta de aceite para grabado, una pintura sobre lienzo del '71, tenemos el ***Autorretrato*** del año '63, que es tu primer autorretrato, si no me equivoco, y esta es una pintura sobre otro tipo de soporte, es un papel que a su vez está montado en masonita, o Masonite como le decimos nosotros acá. Y aprovecho entonces que tenemos esta diversidad de medios representados en las obras que hoy nos acompañan y sobre las que vamos a estar hablando más en detalle, para preguntarte, ya que ellas no solo representan distintas décadas y etapas de tu pintura, sino también esa diversidad de medios que has acometido: medios mixtos, el óleo, el acrílico, la tinta de aceite y también de soportes como el papel, la madera y la tela, me gustaría saber qué nos puedes decir sobre esa pluralidad de tu obra pictórica.

²⁹⁹ Según el catálogo de su obra del año 2001, la pintura más reciente de Báez propiedad de la doctora Reguero, es el acrílico sobre lienzo de algodón del año 1983, ***Homenaje a Vermeer***.

Myrna Báez : Muchas veces la obra la provoca una idea que pueda tener de técnica o del uso de un material, etc. Por ejemplo, en *Afuera el verde* yo quería hacer un traje de hombre, pero que no fuera pintado, precisamente porque lo divertido ahí es hacerlo como un corduroy, una tela de corduroy en forma de traje. Entonces yo pinté el gris primero con acrílico, el corduroy estaba en una plancha de cartón.³⁰⁰ Lo entinté con tinta de grabado y lo imprimí sobre la parte gris del traje. La cabeza y las manos están hechas... Ahí me interesó mucho tener tres blancos de tres materiales distintos. La cabeza es *modeling paste*³⁰¹ y las manos también. El fondo de atrás es yeso y el cuello es acrílico blanco. Por lo tanto, los materiales son los que dan los distintos blancos.

Irene Esteves: Y en el caso de tu *Autorretrato* estabas experimentando también un poco con la litografía para esa época...

Myrna Báez: Sí, sí, sí.

Irene Esteves: Y estabas trasladando lo que habías aprendido en la litografía a la pintura que hacías entonces ¿no?

Myrna Báez: Al trabajar sobre el papel y óleo, me permite pues eso, aguadas de óleo como si fueran acuarelas, o como si fuera la tinta de la litografía. Eso le da también un efecto especial. Y entonces, la otra...

³⁰⁰ En este modo de utilizar el cartón se observa claramente el influjo de la colografía.

³⁰¹ El *modeling paste* o *molding paste* es un medio acrílico al que filtros como el polvo de mármol adjudican un color blanquecino y opaco. Mezclado con pintura acrílica permite una variedad de efectos y de texturas, mientras que su absorbencia hace que sirva de preparación para casi cualquier medio.

Irene Esteves: Sí, aquí también tenemos *La espera*, otra obra.

Myrna Báez: *La espera* es otra obra en que ya yo había empezado a usar, como se ve ahí, los encajes para dar texturas, y estaba experimentando también con el uso del negativo de una foto como parte de la obra, o sea, me gustaban muchísimo los negativos, y tú te planteas si eso es una buena idea o no. Eso me divirtió hacerlo, vamos, fue de lo primeros que hice con la bomba de Flit, de insecticida. Ahí se nota porque el punto es más grueso que cuando tú usas la pistola. La usé en los encajes, la usé en la textura del negativo y arriba en el encaje, que hay también encaje en el lado de acá (señala el lado izquierdo de la composición). Además, me gusta mucho también usar sombras, verdad, de las siluetas, las sombras que proyectan las cosas. Cuando tú tienes una idea que te divierte, pues es mejor llevarla a cabo porque probablemente resulte en algo interesante para otras personas.

Irene Esteves: ¿Y te divierte explorar distintos medios?

Myrna Báez: Me divierte inventar cosas y explorar, acuérdate que tengo un bachillerato³⁰² en ciencias naturales, y pues, siempre he inventado cosas.

Irene Esteves: Esto en realidad nos lleva a otra pregunta, una pregunta que te iba a hacer más adelante, pero creo que merece la pena abordarla en este momento; y

³⁰² Del inglés *bachelor's degree*. En Puerto Rico un bachillerato equivale a un grado de licenciatura universitaria.

la pregunta es precisamente por qué te piensas o no como una artista experimental porque figuras en nuestra historiografía del arte³⁰³ como una de las artistas más experimentales de tu generación. Y hablabas entonces de que tu trasfondo en el campo de la ciencia seguramente detona ese interés que tienes de explorar y de experimentar.

Myrna Báez: Claro, claro, estudiar ciencias te abre la mente a un campo totalmente distinto, naturalmente, quizás a los materiales, vamos a decir, cómo funcionan químicamente los materiales.

Irene Esteves: Me gustaría preguntarte si antes de pintar sobre un soporte textil tú sometes la tela a algún tipo de tratamiento como, por ejemplo, humedecerla o algún otro procedimiento.

Myrna Báez: No, no, no. Las telas las estiro, antes las preparaba. A principio de yo empezar a pintar, cuando pintaba al óleo al principio, preparaba las telas con el yeso que se aprendía en la academia, que se hacía, lo hacía uno mismo. Luego cuando salió el acrílico, pues enyesaba con acrílico naturalmente, pero después de estar en Estados Unidos y empezar a usar la pistola de aire, no imprimo.

Irene Esteves: Mas allá de la capa preparatoria, ¿cuando empiezas con la tela y la tensas sobre el bastidor...?

Myrna Báez: Ya está, ya está.

³⁰³ Entiéndase en la puertorriqueña.

Irene Esteves: ¿No la humedeces para lograr un mejor tensado, agotar el movimiento de la tela?

Myrna Báez: No, nada de eso.

Irene Esteves: Y tampoco te lo enseñaron en la academia ese procedimiento.

Myrna Báez: No, no.

Irene Esteves: Bueno, vamos entonces a hablar un poquito de tus bocetos. Utilizando tus propias palabras has dicho que no sueles hacer bocetos terminados, sino que dejas parte de la creatividad al proceso en sí mismo. ¿Por qué haces esto?

Myrna Báez: Pues por eso mismo, porque eso te da más libertad de crear algo improvisado que se ve más libre, y no tan dibujado, no tan pensado, tan controlado.

Irene Esteves: De hecho yo creo que eso apunta a tu espíritu creativo en términos de que te gusta experimentar, explorar.

Myrna Báez: Sí, sí es un riesgo, pero hay que corrérsele. Si tú no corres un riesgo cuando pintas, pierdes.

Irene Esteves: Pierdes la oportunidad de hacer una buena pintura.

Myrna Báez: Sí señora (ríe).

Irene Esteves: Bueno, ya que estamos hablando de que te gusta improvisar, también has dicho que te gustan los accidentes, que pueden ser la consecuencia de arriesgarte, ¿no?

Myrna Báez: Ah, claro.

Irene Esteves: Y que incluso a veces trabajas a partir de estos accidentes. ¿Recuerdas algunos de ellos o a qué tipo de accidentes te refieres cuando has hecho esta declaración?

Myrna Báez: A veces es una mancha que he hecho o un dibujo que he hecho con la pistola.

Irene Esteves: ¿Quizá es un goteo de la pistola y aprovechas esa mancha?

Myrna Báez: Eso no, manchas así que se vean que han sido manchas casi no hago. Aprovecho si es, usualmente puede ser una mancha dada con una aguada, puede ser una aguada, puede ser una mancha grande con la pistola o algo así. Puedo hablarte del autorretrato del año '63, que es papel pegado a Masonite y los accidentes, pues, como estoy pintando suelta con la brocha vamos a decir, pues las manchas que ocurren las dejo como, por ejemplo, las del fondo, las mismas del cuello, por ejemplo, y las que están a la izquierda. Tú las pones y si te van bien las dejas, y si no con un trapo y un poco de aguarrás quitas y frotas y consigues lo que quieres y sigues trabajando.

Irene Esteves: Y entonces me decías que en *Afuera el verde* esos violetas que afloran en superficie...

Myrna Báez: Los violetas, yo lo que pasa es que ya una vez tenía el... Lo que más me gustaba hacer y que yo quería hacer era lo del traje, lo del traje me funcionó perfecto y lo de la cabeza y las manos también usando el *modeling paste*. Entonces, pues, el fondo tiene que estar a la par con el resto del cuadro y pensé que el violeta a lo mejor se veía bien, pero resultó terrible y entonces dije: todo esto tiene que ser negro, negro, negro sobre violeta, ya no tan negro, negro, y resultó y según iba pintando, pues, dejé esas manchas a propósito porque venían bien para la composición y para complementar el color también.

Irene Esteves: Te quería preguntar ahora, partiendo de la importancia que tiene el aerógrafo en tu creación pictórica y que cuando lo utilizas casi siempre también empleas las plantillas o los estenciles y que este proceso bloquea la visibilidad de la superficie sobre la que se pinta. Ya que estamos hablando del accidente, de cómo improvisas, de estas tomas de decisiones, quería también saber cuán importante es para ti ese elemento sorpresivo cuando estás empleando las plantillas que bloquean parcialmente la superficie sobre la que pintas y que no es hasta que retiras que en realidad sabes, verdad, cuál es el resultado.

Myrna Báez: En realidad hay que adquirir bastante experiencia con el color. En *La espera*, pues salió bien el encaje, digo, estaba bastante planificado ya en mi mente, en mi mente, lo que yo quería, no necesariamente en el boceto, en mi mente, y si va saliendo, y con la experiencia que uno va adquiriendo con lo que va trabajando, pues es más fácil conseguir lo que esperas que salga.

Irene Esteves: Habrás recibido muchas sorpresas agradables.

Myrna Báez: Pues claro, agradables y desagradables, pero con tapar otra vez y tratar otra vez a veces, pero no se puede retrabajar mucho porque entonces se nota. Pierdes la frescura que se adquiere con un chorreao, con un improvisado dentro del cuadro. Eso se puede perder fácilmente también, pero tiene uno que arriesgarse porque la pintura sin riesgo, no es pintura.

Irene Esteves: Bueno, vamos a seguir hablando un poquito más sobre las plantillas o los estéciles. Leí en una entrevista del año '76 que te hizo Connie Underdill para el *[The] San Juan Star*, que de hecho en la primera entrevista nos mencionaste la calidad del periodismo de este diario, y a ella le comentabas que tú misma preparas tus estéciles. Quería preguntarte un poco sobre ese proceso, cómo es que lo haces y qué materiales utilizas.

Myrna Báez: Lo que yo uso de estarcido siempre para las obras grandes es papel. Tengo papeles del tamaño del lienzo y ahí hago el dibujo y voy cortando las superficies según las necesite. Si necesito otro esténcil, verdad, según veo

yo el dibujo, pues eso es fácil. Los esténciles los corto yo misma en papel y es la primera vez que lo roceo. Cuando son las superficies grandes, a veces empiezo con los esténciles, sigo con esténciles pequeños y si es necesario, casi siempre termino a veces retocando con el pincel o imitando a veces lo que da la brocha de aire o lo que da el esténcil o uso el esténcil con pincel también; lo puedo usar.

Irene Esteves: ¿Y siempre usas papel?

Myrna Báez: Siempre uso papel.

Irene Esteves: Y ese papel ¿dónde lo adquieres?

Myrna Báez: Es papel, papel de cuando voy a las copiadoras que hacen unas copias de tamaños grandes.

Irene Esteves: ¿De los planos?³⁰⁴

Myrna Báez: Sí, ese papel. Muchas veces también yo empiezo la composición haciéndola en grande, lineal, las áreas grandes. Entonces hago un esquema pequeño y lo llevo a la copiadora que me lo agranden de equis tamaño, que es el que yo quiero, que puedo usar depende del lienzo que vaya a usar, o sea, lo hago el esquema pequeño y lo mando a agrandar. Entonces ya tengo la superficie grande que es lo que me interesa, pues está ya marcada y ahí mancho las grandes primero y por lo menos el color y la composición están ahí.

³⁰⁴ Entiéndase los papeles utilizados para los planos de construcción.

Irene Esteves: ¿Y para recortar este papel usas una tijera?

Myrna Báez: O un exacto, lo que tenga a mano en ese momento. Acuérdate que yo estoy acostumbrada a cortar serigrafía, o sea, que parte de mi quehacer viene de la gráfica, de haber cortado estenciles que son las serigrafías, claro, podía usar las mismas técnicas en serigrafía.

Irene Esteves: Qué bueno que mencionas la serigrafía porque la próxima pregunta se refiere al vínculo que existe entre tu obra gráfica y tu obra pictórica. Muchos opinan que la pintura se nutre de la gráfica y viceversa en tu obra. De acuerdo a Margarita Fernández, por ejemplo, la gráfica también te ha servido para ensayar ideas y para liberar de opciones a la pintura. El que, por ejemplo, tú incorpores a tu pintura estos estenciles luego de que aprendieras la técnica de la serigrafía como bien mencionas, también la de la colografía ¿demuestra ese vínculo que existe entre tu pintura y tu gráfica?

Myrna Báez: Totalmente. La colografía, como es estampado de materiales, que pueden ser telas, encajes, equis, lo que tú encuentres que tenga una superficie que tú puedas entintar como si fuera un intaglio. El *collograph* a la larga es un intaglio, lo que pasa es que es de más profundidad en muchas cosas y la imagen no se consigue con el ácido, sino que la imagen se consigue con cosas pegadas en el *collograph*. Yo cuando estaba en Nueva York estudiando en los años '70, que fue que aprendí lo del *collograph*, iba a las

tiendas que entonces se llamaban 5 y 10, a Woolworth's,³⁰⁵ que tenían muchas cositas, muchas cositas, y como el *collograph* necesita mucha textura para tú poder imprimir, pues compraba imperdibles, compraba alfileres, compraba cositas pequeñas que fueran bastante planas, que me sirvieran para añadir al *collograph* y conseguir las texturas que yo quería. También he usado hasta habichuelas y arroz para conseguir texturas.

Irene Esteves: Yo creo que el mejor ejemplo es el de *Afuera el verde*, de los que tenemos aquí.

Myrna Báez: Bueno ese viene, claro, de una superficie que viene del grabado al linóleo, por ejemplo, o algo así. Sin embargo, en *La espera* viene del *collograph*, usar los encajes en los *collographs* para hacer un *collograph*. Eso se ve claro. Además, me gustan las texturas inventadas, encontradas, fabricadas o lo que sea. Me gusta que siempre haya una texturita por aquí o por allá.

Irene Esteves: Si lo fueras a poner en tus propias palabras, volviendo a lo que se ha dicho que te ayuda a ensayar ideas la gráfica para luego ir a la pintura, que libera de opciones a tu pintura. En un momento dado inclusive le dijiste a Marimar Benítez³⁰⁶ en otra entrevista que el grabado te ayudaba a simplificar. ¿Añadirías algo a estos comentarios?

³⁰⁵ Cadena estadounidense de tiendas al por menor, mejor conocidas como *five and dime stores* (tiendas de cinco y diez centavos), que fundada a finales del siglo XIX sentó el modelo de los comercios de este tipo.

³⁰⁶ Historiadora y crítica de arte puertorriqueña especializada en la denominada generación del '50. En los inicios de su carrera, Benítez escribe bastante para la prensa local. Estimamos muy buenas las entrevistas que como parte de su actividad periodística realizara a Myrna Báez, las que nos gustaría sumar, además, a las referencias antes mencionadas que abordan aspectos técnicos de la obra de la artista.

Myrna Báez: Bueno, cuando estaba empezando a trabajar por mi cuenta, fuera de la academia, a hacer una producción artística, ya que había hecho la carrera en arte... Luego que tú haces la carrera tienes que mostrarte como pintor por tu cuenta. Entonces ahí siempre son difíciles las ideas en el sentido de que yo fuera de la academia no había pintado casi nada. Llego a Puerto Rico y tengo que producir, tengo que hacer bocetos para enseñárselos a Lorenzo Homar para hacer un grabado en linóleo o una serigrafía, etc.³⁰⁷ Empiezo también a pintar por mi cuenta, entonces, por ejemplo, si yo hago el gallo,³⁰⁸ pues lo hago en linóleo y después lo hago en pintura totalmente distintos, porque el **Gallo** es de transparencias, pero es un gallo de todos modos. Y así hay varias cosas que son repetidas en el tema porque a veces me cuesta el tema. Tú no puedes repetir, no puedes repetir lo que estás haciendo porque entonces se ve una pintura cansada ya, de un efecto cansado. Siempre hay que buscar algo nuevo. A veces te sale, algo te sale o algo no te sale, y sigues para adelante y entonces llegas a unas conclusiones, verdad, cómo llegar, hasta que aprendes cómo conseguir las cosas que tienes en la cabeza sin explorar tanto, sin repetir temas.

Irene Esteves: Si fuéramos a hablar de otras maneras en que la gráfica ha intervenido en el desarrollo de tus ideas y soluciones pictóricas, además de ese uso de

³⁰⁷ En el 1957, acabada de graduar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con 26 años, Báez integra el recién inaugurado Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña bajo la dirección del maestro Lorenzo Homar.

³⁰⁸ Se refiere a sus dos obras tituladas **Gallo**, un óleo sobre lino del '57 y un linóleo del '58.

encajes, ¿dirías que también las estampaciones directas que has hecho en tus pinturas, como en el caso de *La espera*?

Myrna Báez: Sí, sí, yo he estampado a veces los encajes directamente, en la pintura y otros objetos los he estampado directamente . Son cosas que encuentro por ahí y digo: ah caramba esto sirve para tal cosa. Ya tengo la idea entonces... Yo tenía una caja llena de encajes, telas y pequeñas cosas que podía estampar, etc., pues iba a buscar en la caja el encaje que más me pegara con lo yo que estaba haciendo. Ya eso no lo utilizo.

Irene Esteves: No lo haces tanto.

Myrna Báez: No, no, hago ahora mis propios estarcidos. Ya no uso el encaje porque ya eso... si yo siguiera con los encajes, y empecé, vamos a decir, en los años '70 y '70 y pico y a esta hora estuviera haciendo encajes, pero qué clase de pintora voy a ser, tú me entiendes. Si no progreso, qué clase de pintora voy a ser.

Irene Esteves: Diríamos que es la colografía quizá, verdad, la técnica de la gráfica que más ha incidido en tu producción pictórica y también la serigrafía.

Myrna Báez: Sí, la estampación en realidad, la estampación.

Irene Esteves: Pero los recortes de la figura, estas siluetas que vemos en *La espera*, hay mucho de serigrafía ahí también.

Myrna Báez: Exactamente, sí.

Irene Esteves: Ahora que mencionas esa cajita que tienes con encajes, eso me lleva a otra pregunta, a la pregunta de los objetos que coleccionas, muchos de ellos procedentes de tus viajes por el mundo, coleccionas muchas rarezas, inclusive ¿no? y también mucho trabajo artesanal, coleccionas marcos, coleccionas espejos, y yo estoy al tanto de que muchos de esos objetos o artículos aparecen en tus pinturas temáticamente hablando, pero ya que estamos hablando de tus técnicas y los materiales que empleas, me interesaría saber si alguna de estas cosas también han motivado soluciones técnicas en tus pinturas.

Myrna Báez: Soluciones técnicas *per se* no necesariamente, siempre son temáticas. Yo utilizo mucho los marcos también en mis grabados y en las pinturas, los utilizo. Los marcos sobre todo los he incorporado como por ejemplo... Y también los he inventado en algunos cuadros, por ejemplo aquí (hojea el libro) quizá en el libro haya alguna cosa que logremos conseguir. Por ejemplo, aquí hay una página donde hay dos cosas. Este marco es un marco que yo compré en el Perú, a los que ellos le ponen oro pero yo le dije que yo lo quería sin oro porque no me gusta el oro, y entonces lo puse aquí. Y aquí ves no solamente el marco comprado en el Perú, agrandado naturalmente, porque el otro que yo tengo es pequeño, más es un espejo también conseguido por ahí, o sea, que son dos objetos que me ayudan a componer un cuadro.

Irene Esteves: Y que son parte de tu colección.

Myrna Báez: Y que son parte de mi colección. Sin embargo, este que está aquí es inventado totalmente porque necesitaba un marco, pero como no lo tenía, lo inventé.

Irene Esteves: Yo te quería hacer una pregunta volviendo al *Autorretrato* del '63 porque noto que no está firmado y quería saber si...

Myrna Báez: Bueno no está firmado porque era para mí. Ese retrato es para mí.

Irene Esteves: Por eso no lo firmaste.

Myrna Báez: Era una cosa personal que nunca salió de mi casa aunque lo he expuesto en muchísimas exposiciones porque a la gente siempre le ha gustado ese cuadrito. Siempre uno se lleva una sorpresa de que la gente le haga caso a una cosa que uno hizo íntima, verdad, quizá por eso mismo es que les interesa, y ese cuadro, pues, nunca ha salido de mi casa.

Irene Esteves: No lo firmaste porque sabías que te ibas a quedar con él siempre, sin embargo, *La espera*, que está justo al lado tampoco está firmado.

Myrna Báez: No, pero *La espera* está firmada.

Irene Esteves: No lo está, no. He visto unas cuantas pinturas tuyas que no están firmadas.

Myrna Báez: Se me olvida, pero no hay problema.

Irene Esteves: Puede ser entonces que se te ha olvidado.

Myrna Báez: Cuando el dueño venga y mire, si por detrás no está firmado y quiere la firma, pues yo lo complazco.

Irene Esteves: Claro, esa era mi otra pregunta que ¿de alguna institución o individuo solicitarte que firmes una obra que originalmente no habías firmado, si estarías de acuerdo?

Myrna Báez: Sí, la firmo, si no me he muerto de aquí a allá.

Irene Esteves: Retomando el tema de tus materiales y tus técnicas en la pintura, quisiera saber qué efectos buscas cuando usas materiales como el cepillo de dientes para aplicar la pintura.

Myrna Báez: Bueno, el cepillo de dientes viene de que uso otros cepillos, el de cepillarse las uñas, que den puntitos gruesos porque la pistola de aire da puntitos, pero son bien finitos los puntitos. Si yo necesito puntitos gruesos, pesados, lo utilizo usando los cepillos, uso la pintura más espesa también. Estoy haciendo ahora unas pinturas que son unos marullos y el agua así como en el aire, espuma y tal. Para hacer esas espumas uso los cepillitos de puntitos y uso también esponjas para crear con el acrílico más espeso, crear las texturas de los marullos.

Irene Esteves: Entonces rascas el pelo del cepillo para que salpique la pintura.

- Myrna Báez: Sí, así con el cepillo (hace la demostración con las manos) le unto la pintura que tengo preparada, que suele ser bastante gruesa, vamos a decir y con la uña voy haciendo puntitos.
- Irene Esteves: Son soluciones a las que llegas por cuenta propia, casi siempre.
- Myrna Báez: Claro, claro.
- Irene Esteves: El sentido común te va llevando. Tú te defines como una persona bastante pragmática ¿verdad?
- Myrna Báez: Hombre...
- Irene Esteves: Te has llegado a definir hasta como carpintera, así que eso se te da bien, resolver esas cosas.
- Myrna Báez: Sí, sí, a mí me gusta, además, me gustan los inventitos. Para mi primera exposición yo hice todos mis marcos, que conste.
- Irene Esteves: Me gustaría saber si alguna de las obras que están con nosotras aquí hoy tienen imprimación.
- Myrna Báez: No, no, ninguna. A mí nunca me han gustado las imprimaciones porque ya eso te da una superficie que te cambia el grano de la tela. Te lo puede cambiar si la tela es fina. Si la tela es gruesa, verdad, le quita también algo. La imprimación siempre le quita, aunque protege la pintura del hongo y de la acidez y de muchas otras cosas que pueden pasar, pero

también entonces te aplasta la textura natural del soporte de tela y por eso nunca me han gustado las imprimaciones.

Irene Esteves: Y ya que estamos hablando de las distintas capas que forman parte de una pintura ¿aplicas algún tipo de barniz cuando terminas de pintar?

Myrna Báez: Prefiero no hacerlo. Hay algunos que he tenido que barnizarlos porque me han salido brillosos en distintas partes, sobre todo cuando los miras de perfil, de lado, se ven unas partes brillosas y otras partes más mates, y si molesta mucho, pues me gustaría barnizarlas o arreglarlas y no dejarlas así como están, unas partes brillosas y otras no.

Irene Esteves: Si has barnizado los has hecho, digamos, para homogeneizar la superficie.

Myrna Báez: Sí, sí, sí. Ahora, al óleo, pues, quizá he barnizado alguno que otro óleo sí, con los barnices que vienen para eso, desde luego.

Irene Esteves: En general estás en contra del barniz porque da brillo.

Myrna Báez: Exactamente sí.

Irene Esteves: Decías que no utilizas el barniz principalmente porque te molesta el brillo del barniz, pero el mercado provee barnices mates ¿los has utilizado?, ¿te interesarían?

Myrna Báez: He tratado de utilizarlos, pero no me gusta como quedan, de todos modos. Quizá los he usado a veces en partes para levantar un poco el color o

porque quiero hacer una cosa en especial, pero no me gustan los barnices en mis cuadros porque eso le añade una capa.

Irene Esteves: Así que más allá del brillo también te molestaría un barniz mate porque aplasta la fibra de la tela que a ti te interesa conservar.

Myrna Báez: Sí, sí. Quizá lo haya usado en zonas planas que no tengan pelo, quizá lo haya usado.

Irene Esteves: Acabas de mencionar la pistola de aire y sin duda sabemos que este instrumento ha determinado en gran medida tu técnica pictórica. Anteriormente usabas una bomba rociadora de Flit hasta que en el '75, nos dijiste en la primera entrevista, tuviste tu primer aerógrafo.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Quería preguntarte, entonces, cómo este instrumento ha cambiado tu técnica, cómo tu técnica varía de acuerdo al aerógrafo que has empleado porque no solamente hiciste la transición de la bomba al aerógrafo, sino que entiendo que has tenido distintos aerógrafos, inclusive.

Myrna Báez: El aerógrafo, si tú ves este cuadro que hay ahí, *La espera*, ese está hecho con la bomba de Flit, si tú ves la capa que tiene de color es bien fina y ahí se puede apreciar la tela en sí. Además, mira, el punto que tú ves aquí (se levanta y se acerca al cuadro para señalarlo) es un punto bien grueso, que es de la bomba de aire ¿lo ves?

- Irene Esteves: Yo te iba a preguntar ahora cuáles eran las diferencias que lograbas con la bomba rociadora, que en el caso de *La espera* fue hecha con bomba, versus las que se dan cuando empleas el aerógrafo, el *Bambú* es con aerógrafo, y acabas de mencionar lo del grosor del punto.
- Myrna Báez: Sin embargo, aquí este blanco (señalando *La espera*) está impreso.
- Irene Esteves: Esto es un estarcido y eso es una impresión.
- Myrna Báez: Este es un estarcido y ese es una impresión.
- Irene Esteves: Entonces cuando vamos a las diferencias que se dan con la bomba versus el aerógrafo, más allá del grosor del punto ¿alguna otra que puedas señalar?
- Myrna Báez: No, no.
- Irene Esteves: Esa es la principal.
- Myrna Báez: Esa es la principal. Lo que pasa es que yo no tenía el aerógrafo. No necesariamente hubiera querido esos puntos tan grandes si hubiera tenido el aerógrafo, pero no se ven mal.
- Irene Esteves: No, a mí me gustan.
- Myrna Báez: De hecho, se ven mejor.

Irene Esteves: De hecho, yo te iba a preguntar, una vez tú consigues tu aerógrafo ¿volviste después de eso a emplear la bomba para lograr esto?

Myrna Báez: Ya no se consigue la bomba de mano, ya, la que yo tengo está rota, está oxidada.

Irene Esteves: Pero no la volviste a retomar sirviendo la bomba todavía.

Myrna Báez: No, no, no.

Irene Esteves: Myrna, en la primera entrevista explicaste cómo aprendiste a utilizar el aerógrafo gracias al contacto que tuviste con un artista chino, pero antes de utilizar el aerógrafo ya tú usabas la bomba por tu cuenta. Más allá de esto, me interesaría también saber si en el caso del empleo de la bomba y también de los estarcidos, que supongo que ya los usabas cuando empleabas la bomba antes de usar tus primeros aerógrafos,....

Myrna Báez: Acuérdate que los estarcidos vienen de los *collographs* que son del '70.

Irene Esteves: Pues en el caso de la bomba ¿tú tuviste algún referente o fuiste enteramente experimental? cuando decidiste utilizar, además, un instrumento que no está diseñado o destinado para hacer una pintura, para aplicar...

Myrna Báez: No, no, lo que pasa es que yo había visto algo del aerógrafo, vamos a decir, pero no lo había visto en persona, ni usado, ni nada de esas cosas. Se me ocurrió lo de la bomba de Flit porque yo sé que es un pulverizador,

punto. Además, cuando estaba en la academia tú tenías que fijar los dibujos con un pulverizador de boca, de boca. Un dibujo grande de 30 centímetros o más, más grande, de 40 centímetros, al carboncillo, y tú tenías que fijar ese papel enorme con un pulverizador de boca que era, yo no me acuerdo ya, resina con alcohol, o lo que fuera. Yo tengo los pulmones desarrollados, yo creo que de tanto que soplé ese pulverizador de boca, y creo que al principio lo usé para pintar.

Irene Esteves: También para pintar. Así que eso te sirvió, digamos, de experiencia para....

Myrna Báez: Yo lo usé para empezar a pintar a ver lo que pasaba, a ver qué yo conseguía con color porque antes era solamente barniz.

Irene Esteves: Myrna, tengo entendido que cuando tú colocas tus plantillas o estenciles sobre la superficie que vas a pintar no siempre las adhieres con cinta adhesiva que es lo que se acostumbra hacer. Quisiera saber por qué a veces no las adhieres con la cinta adhesiva, si es que estás buscando algún efecto en particular.

Myrna Báez: A veces la cinta adhesiva hala, hala el pelo o hala el otro color también. Yo pongo, de hecho, yo pinto partes del cuadro con el cuadro plano. El cuadro tiene que estar plano no puede estar vertical porque si tú echas mucho color entonces corre en gotas y eso a mí no me interesa. Así que usualmente empiezo con las plantillas grandes, o lo que sea, en una mesa

baja, verdad, con el aerógrafo a rellenar de color las áreas grandes y después, pues depende. A veces tiro el color de lado, que hace otro efecto, el color de lado que mantiene más el pelo todavía y cosas de esas. Pero eso depende, depende.

Irene Esteves: Pero cuándo decides no poner la cinta adhesiva para fijar las plantillas ...

Myrna Báez No, porque se adhiere. La uso, pero uso la que menos pega, y como es papel, tampoco... La parte de arriba tú la puedes adherir con cinta adhesiva de las orillas, pero en el medio no porque se puede fastidiar.

Irene Esteves: No, es que yo pensaba que a veces hacías esto porque te interesaba quizás que la pintura no se circunscribiera a las delimitaciones de la plantilla y quizás sangrara un poco.

Myrna Báez: No, no me gusta eso.

Irene Esteves: Me gustaría ir un momento a la pintura que tenemos al frente de nosotras, *Afuera el verde*, porque el catálogo de tu obra la describe como un acrílico e impresión con tinta de aceite para grabado sobre lienzo, sin embargo, yo puedo apreciar unas áreas que parecen ser de, o corresponder a otro medio, como las manos, la cabeza del personaje, inclusive lo que vemos en la ventana.

Myrna Báez: Están pintadas, ahí no uso... Están dibujadas primero y luego rellenas del material que voy a usar porque en la cabeza ese material es *modeling paste*

y las manos igual. En las manos le añadí color al *modeling paste* y las dibujé. Entonces ahí, quizá lo pinté claro y luego encima con aguadas hago la forma de los dedos, etc. En los oscuros del traje, de las mangas y del pantalón y eso, está primero la impresión y encima con aguadas negras están entonces los oscuros del traje.

Irene Esteves: Bueno, ya que mencionas la impresión del traje ¿por qué decidiste utilizar la tinta para grabado en esas áreas y para hacer esa impresión?

Myrna Báez: Porque con acrílico encima de una tela se seca demasiado pronto, lo único que no se seca es la tinta de grabado que... Acuérdate que estás entintando una tela que absorbe.

Irene Esteves: Claro, primero tú la entintas para luego imprimir.

Myrna Báez: Claro, primero tengo que... Aunque está sin preparar la tela y por eso mismo absorbe mucho, pues tiene que ser tinta de grabado, no puede ser otro medio porque se seca, no me daría oportunidad de imprimir.

Irene Esteves: Me gustaría preguntarte ¿por qué tomaste la decisión de utilizar el *modeling paste* en esas partes específicas de la figura?

Myrna Báez: La usé porque el *modeling paste*, primero, tiene un color así marmóleo y luce más como un color de piel de gente.

Irene Esteves: Las encarnaciones de la piel.

- Myrna Báez: Entonces también yo quería usar tres blancos distintos, el fondo es de yeso de acrílico, la cabeza es *modeling paste* y el cuello es de la pintura acrílica. Son tres blancos distintos y eso contribuye a dar otro aspecto. Primero, el *modeling paste* rellena la textura, contrario al fondo que con el yeso se le ve la textura a la tela, y las manos, pues igual. Lo único que en las manos yo le di color al *modeling paste* antes de ponerlo, rellené toda el área de las manos y el resto lo pinté con pincel con aguadas blancas y negras.
- Irene Esteves: Por encima del *modeling paste*.
- Myrna Báez: Por encima del *modeling paste*.
- Irene Esteves: ¿Tus pinturas están pensadas normalmente para un lugar o entorno determinado?
- Myrna Báez: No lo pienso para ningún lado en específico, y de hecho jamás en la vida he aceptado una comisión.
- Irene Esteves: ¿Qué importancia entonces tiene el entorno expositivo para la comprensión de tu obra?
- Myrna Báez: El entorno tiene mucho que ver del modo que tú aprecias las pinturas. Deben estar en realidad de colores neutrales para mi gusto, las más, vamos a decir.
- Irene Esteves: ¿Qué debe estar de color neutral?

Myrna Báez: La pared. La pared debe estar de un color neutral para que no compita con los colores del cuadro. Eso número uno. Número dos, deben estar separadas las obras unas de otras, darle espacio, que se pueda ver la obra en sí sola porque si tú pones una obra mala, o malísima, al lado de una obra que está muchísimo mejor, las dos sufren, sobre todo la buena es la que sufre porque la mala, mala se queda, tú me entiendes, no hay remedio, pero hace ver mal la obra que está mejor. Hablando del entorno de la obra, de exhibición en un sitio como un museo, una galería, hay un artista que se llama Guston³⁰⁹ que a mí nunca en la vida me había gustado, pero una vez yo vi una exhibición de él en el Pompidou. En el Pompidou le daban montones de espacio a la obra, obras grandísimas, pero también en un sitio que estaban como solas, casi solas, y había otras por acá también con bastante espacio, y entonces a mí me encantó ese montaje y dije: pues claro, lo que pasa es que el alrededor tiene mucho que ver para tú poder ver la obra, verla (lo dice con mucho énfasis) y apreciarla, no pasarle por encima.

Irene Esteves: Y ya que estás compartiendo esa anécdota ¿tú estás satisfecha con la manera en que está expuesta tu obra en los museos de Puerto Rico?

Myrna Báez: Nosotros en Puerto Rico tenemos poca experiencia en los montajes. En la Universidad de Puerto Rico sí he visto yo que con tan poco espacio como

³⁰⁹ Nacido en Montreal, Philip Guston fue un reconocido pintor del Expresionismo Abstracto de Nueva York.

tienen, las exposiciones, aunque pequeñas y los cuadros son pequeños, siempre están bien montadas.³¹⁰

Irene Esteves: Bueno el Museo tiene un gran diseñador de exposiciones.

Myrna Báez: En las galerías es más difícil, pues aquí las galerías son más bien pequeñas y tienen que exhibir la obra de otros artistas también, y es difícil para el diseñador montar la obra cuando hay tantas distracciones de otras cosas alrededor, mientras que en una sala apropiada como puede ser la sala de lo que fue el MAC³¹¹ en la Universidad del Sagrado Corazón, pues ahí se veían las obras fenómenos porque era amplio, cada pintura tenía su pared, no tenía otra obra ni aún mía al lado, sino que cada una era para disfrutarla sola o de lejos o de más cerca, tú podías hacerlo.

Irene Esteves: Lo que se dice, que respiraba la obra.

Myrna Báez: Claro.

Irene Esteves: Ya que estamos hablando de los museos, Myrna, conozco tu interés de donar obras a los museos para que a nivel museológico haya una muestra comprensiva de tu producción artística ¿quiere decir esto que el entorno que mejor podría viabilizar dicha comprensión es el museístico?

³¹⁰ La artista se refiere al trabajo que en el museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, realiza el diseñador de exposiciones Lionel Ortiz.

³¹¹ El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, cuya sede estuvo originalmente en la Universidad del Sagrado Corazón, en Santurce.

Myrna Báez: No necesariamente, verdad, porque en las casas la gente tiene obras y la gente tiene la oportunidad de acercarse más a la obra. Depende también, verdad, de la conversación a veces que haya alrededor de la obra, depende de los dueños, depende de la visita, si es una visita que le gusta el arte porque hay visitas que no entienden el arte. Las obras se aprecian dependiendo de tus conocimientos también.

Irene Esteves: Será entonces tu espíritu de educadora el que sale a relucir cuando te interesas en donar piezas a los museos para que tengan una buena representación de tu obra estas colecciones.

Myrna Báez: No, no tanto de educadora. Me interesa que en algún sitio se conserve un trabajo que yo he hecho por, por, por cuántos años tengo ya, 83 (ríe).

Irene Esteves: Más de medio siglo para....

Myrna Báez: O sea, que yo estoy trabajando en arte desde que tengo 20 años, vamos a decir, verdad, que son desde que empecé en España hasta ahora porque todavía sigo trabajando y si en el país se me reconoce, por lo menos, y se me ha reconocido la obra en otros sitios, pues eso debe ser de un orgullo patriótico, nacional en Puerto Rico. Y las colecciones privadas a veces no tienen el conocimiento para conservar esas obras, o sea, que a un museo que tenga conciencia y conocimiento de conservar la obra, pues vale la pena hacerle las donaciones, pero a otros, pues no francamente.

- Irene Esteves: ¿Tú sueles estar presente en la instalación de tus obras para exposiciones u otro tipo de montaje?
- Myrna Báez: Sí, usualmente sí. La gente que ha montado mis obras han sido mis amigos que son arquitectos o son diseñadores.
- Irene Esteve: ¿Y cómo tú intervenías en ese proceso cuando tus amistades te ayudaban a diseñar?
- Myrna Báez: No, yo, después que yo escojo a una persona que yo sé que sabe más que yo como montar una obra, no intervengo. Nada más que digo: ah, ahí se ve fenómeno, ahí no se ve tan bien o cosas de esas, pero no me meto.
- Irene Esteves: Sí, que te piden tu opinión. ¿Y puedes mencionar el nombre de alguno de estos amigos arquitectos diseñadores?
- Myrna Báez: Bueno, Jaime Suárez.³¹²
- Irene Esteves: ¿Y alguna vez has participado del embalaje de alguna de tus pinturas cuando estas van a viajar?
- Myrna Báez: Mis pinturas han viajado poco. Una vez que yo hice una exposición en Venezuela³¹³ y llevaba veinte cuadros, mandé a hacer bastidores del

³¹² El arquitecto Jaime Suárez es, además, un importante artista del barro. Muy conocido es su *Tótem telúrico*, monumento público que conmemora el quinto centenario de la conquista española de Puerto Rico y el continente americano. Suárez no solo ha hecho esculturas, sino también instalaciones y grabados, inventando una técnica de hacer impresiones con barro denominada “barrografía”.

³¹³ Habla de la exposición *Pinturas de Myrna Báez* que en el año 1976 presentara primero en el museo de la Universidad de Puerto Rico y luego en la Galería G, en Caracas, logrando de este modo la primera muestra individual de pintor puertorriqueño alguno en América del Sur.

mismo tamaño de los cuadros de acá en Venezuela, desmonté todas las telas aquí y las llevé enrolladas como una alfombra en el avión donde yo iba, protegidas, naturalmente, pero enrolladas una encima de la otra, una encima de la otra, veinte telas.

Irene Esteves: Y supongo que iban con el equipaje.

Myrna Báez: Iban con el equipaje, pero iban envueltas por mí, y llegaron bien, y allá las remonté todas las telas. Y cuando me vine para acá, yo había vendido una o dos allá, desmonté todas las telas y las volví a traer.

Irene Esteves: Y me imagino que te comunicaste con el personal del museo en Venezuela para que te facilitaran la persona que hizo los bastidores.

Myrna Báez: Ah, bueno, sí. No estaban muy allá, pero como tú comprenderás una exposición en una galería en Venezuela que, además, Marta Traba estaba, vivía allí, y que me iba a escribir sobre eso en el periódico, yo hago cualquier sacrificio, ir yo, me voy yo también enrollada con las telas.³¹⁴

Irene Esteves: ¿Y no recuerdas alguna otra ocasión en la que hayas participado en el embalaje de tu obra?

Myrna Báez: Las otras veces han sido invitaciones hechas por España, o por algún país en Suramérica. Yo tengo un premio también de...

³¹⁴ Este comentario no deja lugar a dudas del interés de que su obra sea expuesta aunque tenga que viajar. En los inicios de sus carrera sobre todo, para Báez “lo importante era exhibir” porque “ahí es donde te pruebas”. Confiesa que fue de esta manera que exponiéndose también a la crítica, superó sus primeros años de inseguridad en la pintura. (Delgado Esquilín, Gloribel, op. cit.)

Irene Esteves: De Ecuador.

Myrna Báez: De Ecuador. Y entonces ellos se ocupan de montar las cosas y enviarlas o aquí una persona, si invitan a dos o tres de aquí que vayan juntos, pues se ocupa de buscar un embalador que sepa y enviarlas de ese modo. Si no es por el gobierno, tampoco envío obras fuera de Puerto Rico porque si no es el gobierno, corren el peligro de no regresar.³¹⁵

Irene Esteves: Si el gobierno no media ...

Myrna Báez: Es muy difícil para nosotros los puertorriqueños exhibir fuera de Puerto Rico. Primero, porque Estados Unidos a la larga es quien manda y no nosotros. Hay que pedir permiso, verdad, siempre a las aduanas americanas, o lo que sea, decir lo que va, lo que viene y que sé yo qué. Así que estamos limitadísimos en eso. También para nosotros exhibir en Europa, imagínate, eso... Si no es España, nadie se va a ocupar de nosotros, si no es España nadie se va a ocupar de nosotros porque en Francia, primero, que no existimos porque los puertorriqueños no somos latinoamericanos, ni hispanoamericanos. Somos caribeños si es que logramos ser caribeños. En Europa nosotros somos este...

Irene Esteves: Un territorio de Estados Unidos.

³¹⁵ Si bien es cierto que favorece la exposición de su obra en el extranjero, es muy cuidadosa al decidir a quién confía sus piezas. Más que el posible deterioro que puedan sufrir sus pinturas como parte del traslado y montaje, le preocupa principalmente el riesgo que corren de ser robadas o de extraviarse.

Myrna Báez: Un territorio de Estados Unidos, y para exhibir Estados Unidos nunca nos va a considerar parte de ellos tampoco.

Irene Esteves: Vamos entonces a tu *Autorretrato* del '63. Cuando estábamos observándola más de cerca, notaste tú misma que hay una serie de manchas en superficie, que quizás desde aquí no son visibles, y que son producto de la humedad. Son manchas blanquecinas y opacas, y por su opacidad, pues, generan un efecto digamos desigual.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Ya no toda la superficie de la obra es homogénea, hay unas áreas que brillan más, otras que tienen menos brillo, producto de esas manchas.

Myrna Báez: Esa obra está hecha con aguadas de aguarrás con probablemente un poco de barniz para que la pintura pegara mejor, vamos a decir, verdad, al soporte.³¹⁶ Y los brillos pues se deben a eso, al poquito de barniz que yo usé para que se adhiriera mejor al papel. El papel absorbe mucho, por lo tanto, pues, puede que tenga una... en las partes que se ven más mate, por ejemplo, hay poca pintura, y en las partes donde hay más brillo, es donde hay más chorreo o cosas de esas.

Irene Esteves: Claro y por tratarse de un óleo.

³¹⁶ Notamos que no solo mezcla el barniz con la pintura para lograr mejor las transparencias, sino para que la capa pictórica se adhiriera mejor a un soporte como el papel. En la tercera entrevista, conoceremos que también lo incorpora cuando pinta al acrílico para poder anticipar el color que tendrá la pintura una vez seque.

- Myrna Báez: De un óleo, sí.
- Irene Esteves: Brilla más que el acrílico sin duda.
- Myrna Báez: Un barniz Damar,³¹⁷ que es lo que se usa.
- Irene Esteves: Aprovecho para preguntarte, como son las manchas las que han añadido la opacidad, si en este caso, contrario a lo que suele distinguir tu pintura en general, esos acabados mates, tú estabas buscando un acabado más brillante.
- Myrna Báez: Yo no puedo recordar eso, lo que sí se ha oscurecido es el papel.
- Irene Esteves: Has mencionado que te molesta la superficie de los cuadros que no es homogénea del todo, en este caso ¿quisieras entonces que esas manchas se corrigieran para que no opacaran ciertas áreas?
- Myrna Báez: Ese cuadro lleva exhibiéndose en exposiciones desde el día que yo lo pinté. Así que eso no importa, y espero que no lo toquen tampoco. Si le pueden aclarar un poquito el color ese ocre que tiene, estaría mejor, pero eso está difícil.
- Irene Esteves: Eso era lo otro que te iba a mencionar, que has dicho que los blancos, sobre todo los que vemos en el rostro, se han endurecido producto de cómo

³¹⁷ El barniz de Damar es una resina natural sustraída de árboles muy utilizada en pintura y restauración por ser, de entre las resinas terpénicas, la menos ácida, que menos amarillea y, por lo tanto, una de las más estables. Tiene buena solubilidad en esencia de trementina, *white spirit* e hidrocarburos aromáticos.

se ha amarilleado el papel ¿a ti te gustaría que se suavizaran un poco esos blancos?

Myrna Báez: Hombre, claro, porque a mí me molestan un poco, me molestan bastante de hecho, pero es porque se oscureció el papel. Cuando yo lo pinté no me molestaban, claro.

Irene Esteves: Muy bien. Entonces, cuando vamos a *Afuera el verde* noto que hay un nudo, de hecho es como un hilo de la tela que es bastante protuberante a la altura del hombro derecho de la figura. Quería preguntarte si este siempre fue un desperfecto que tuvo el soporte.

Myrna Báez: Evidentemente había un nudo ahí y cuando se pintó el fondo ese nudo a mí no me molestó en absoluto, y se quedó ahí.

Irene Esteves: Quisiera también señalarte esas manchas amarillas que están presentes en el área donde aplicarías el yeso, el área blanca de la ventana.

Myrna Báez: En el área de lo que se llama *Afuera*...

Irene Esteves: Exactamente. ¿Tú opinas que esas manchas confligen con la legibilidad de la pintura?

Myrna Báez: Yo no creo que confligen, pero las manchas amarillas son producto de humedad, polvo que le cae encima, y otras veces....

Irene Esteves: Pero ¿te molestan esas manchas amarillas que han aflorado?

- Myrna Báez: No me molestan, pero se deben de corregir.
- Irene Esteves: Se deben corregir.
- Myrna Báez: Se deben corregir porque de todos modos eso es ácido de la tela y el ambiente y eso es polvo, y eso se debe de quitar si es posible.
- Irene Esteves: Myrna, en los reportes de conservación de tu obra pictórica es recurrente el señalamiento de bordes abradidos.
- Myrna Báez: Las abrasiones son a veces de que yo hago mis propios bastidores, un poco primitivos a veces porque yo soy carpintera de mis bastidores, y hasta que logro terminar el cuadro, no mando a hacer un bastidor nuevo que le vaya a la obra porque he tenido obras que... Cuando las estoy haciendo he visto que el tamaño no me gusta o que les sobra un pedazo en algún sitio y les he cortado una pulgada, dos pulgadas o tres pulgadas a algunos cuadros cuando no están terminados, claro, que he cambiado de opinión en cuanto a su composición y entonces al retensarlos los bordes no necesariamente coinciden con los míos y se pueden ver las abrasiones.³¹⁸
- Irene Esteves: Eso me lleva entonces a hacerte unos señalamientos de algo que observo, tanto en *Bambú* como en *Afuera el verde*, y es que son visibles unas líneas oscuras. En el caso de *Bambú*, sobre todo en el lateral derecho y en la parte superior del izquierdo, casi en la esquina. Y en el caso de *Afuera*

³¹⁸ La artista confunde abrasión con la marca del dobléz de la tela que queda en la superficie de la composición si la obra se retensa en un bastidor de mayores dimensiones.

el verde, en la parte superior de la pintura, que es sobre todo visible en la ventana, verdad, de color blanco.

Myrna Báez: Ahí se ve, verdad, que eso ha sido retensado y que el bastidor le quedó un poquito grande, quizá hasta un octavo, hasta un octavo, y por eso se ve la línea del dobléz, pero no necesariamente. Aquí en *Bambú*, yo no me he fijado mucho en eso, pero tú que tienes los ojos más entrenados que yo para encontrar defectos y fallas o problemas, pues te has dado cuenta de eso, pero probablemente esto se retensó solo la primera vez cuando se mandó a enmarcar.

Irene Esteves: ¿Y quisieras que eso se corrigiera, que se retensara la tela y que esa línea ya no fuera visible?

Myrna Báez: No, mientras menos lo toquen, mejor.

Irene Esteves: Ya que estamos hablando de la conservación, de la restauración de tu obra ¿conoces las restauraciones que se le han realizado a tus pinturas en general?

Myrna Báez: Bueno, conozco...

Irene Esteves: ¿Puedes mencionar ejemplos de tratamientos específicos?

Myrna Báez: Sí, bueno, dañaron una que la vi en una exposición de una colección de una compañía de seguros que se supone que tengan un restaurador, una

persona que cuide las obras. Ellos tienen una gran colección y tienen una buena colección.

Irene Esteves: ¿La Cooperativa de Seguros Múltiples?³¹⁹

Myrna Báez: Sí, tienen una buena colección de artistas puertorriqueños, pero en este caso el restaurador no supo tratar mi cuadro y le pasó una especie de barniz brillante y le aplastó el pelo. Yo de pintura lo vi bien, lo que lo mató fue el barniz que le pasaron con una brocha y le aplastaron todo el pelo. Además de brillante, le aplastaron el pelo. Yo pedí que me contestaran qué habían usado, precisamente, por qué no me llamaron para yo asesorarlo. Hasta el sol de hoy no me han dicho nada.

Irene Esteves: Y ¿tú has tomado la iniciativa de que se lleve a cabo la restauración de alguna de tus piezas?

Myrna Báez: Yo asumo que en un sitio que es un museo, que es una institución equis, que estén cuidando los cuadros, o sea...

Irene Esteves: ¿Y en el caso del *Mangle en las salinas*?

Myrna Báez: *Mangle en las salinas* se deterioró porque lo tenían en un sitio en que había agua en el piso, en el techo, en las paredes porque eso está en un edificio antiguo que está sobre columnas que están enterradas en el mar, en

³¹⁹ La Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico es una de las primeras empresas de seguros misceláneos en este país. Como parte de su labor social, esta entidad sin fines de lucro ha conformado su Colección de Arte Puertorriqueño Contemporáneo para apoyar la cultura y el arte a nivel local. Constituida por piezas del año 1950 en adelante, su colección se considera importante.

la bahía.³²⁰ Entonces ahí qué van a conservar, ahí no se conserva nada, ni el edificio, cómo se va a conservar una pintura.

Irene Esteves: Bueno, y al tú ver el mal estado en que se encontraba esta pintura, que era parte de una colección pública.

Myrna Báez: Yo la mandé... Pedí a un restaurador amigo, que era un muchacho que sabía mucho y él la lavó. Como era... Esa pintura está hecha en un lienzo de algodón, entonces él tomó la iniciativa y la lavó como si fuera papel y la limpió, la limpió, y la pintura se puede exhibir aunque yo creo que le falta pintura en algunos sitios donde tenía manchas amarillas porque eso se come el pelo.

Irene Esteves: Por lo tanto, en ese caso tú sí lograste que la pintura fuera restaurada, por tu preocupación.

Myrna Báez: Bueno, porque los amigos siempre responden y había unos amigos que eran médicos en el hospital central y las metieron en los sitios donde ellos

³²⁰ La artista hace referencia al depósito de obras de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que anteriormente se encontraba en el Antiguo Arsenal de la Marina Española en la isleta del Viejo San Juan, también conocido como el Arsenal de La Puntilla. La estructura original de mampostería, techada con ladrillos y construida sobre terrenos que anteriormente habían sido manglares se remonta al 1800. En el año 2014 la colección del Instituto fue trasladada a un nuevo depósito permanente de obras en un edificio contiguo a la Galería Nacional. Como parte de dicho traslado la entonces directora del Programa de Artes Plásticas y Colecciones de la institución, Marilú Purcell, comunicó a la prensa que en el Antiguo Arsenal las obras estaban hacinadas y corrían el peligro de sufrir inundaciones, el colapso de algunas vigas del techo y cambios dramáticos de humedad y temperatura por las frecuentes interrupciones del servicio de electricidad que padecía la antigua estructura. (*Nuevo depósito de obras y mudanza de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, (recuperado el 25 de noviembre de 2014, <<http://www.icp.gobierno.pr/comunicados/392-nuevo-deposito-obras-icp>>.))

fumigan, donde ellos esterilizan los instrumentos y cosas de esas.³²¹

Primero la esterilizaron y después Rafi Reyes³²² la lavó como si fuera papel, y luego la retensaron. La pintura se puede ver, vamos a decir, se puede ver porque es bastante blanca, vamos a decir, se puede ver y se puede exhibir.³²³

Irene Esteves: Y de estas pinturas que están aquí con nosotros hoy: *Bambú, Afuera el verde, La espera*, tu *Autorretrato* ¿alguna ha sido restaurada que tú sepas?

Myrna Báez: No, jamás, porque estas pinturas han estado en una casa privada por años desde que las compraron. Lo único que pueden tener es polvo sobre la superficie.

Irene Esteves: Pero no se han intervenido.

Myrna Báez: Nada, nada.

Irene Esteves: ¿Y siempre han sido de la misma propietaria?

Myrna Báez: De la misma propietaria y están nuevas.

³²¹ Báez se refiere a una cámara de la que disponía para este propósito una institución hospitalaria. Véase para conocer más sobre los esfuerzos de conservación de esta pintura y los resultados de las aportaciones de algunos de los especialistas a los que la artista acudió, del Documento 45 al 51 en los Apéndices Documentales.

³²² Rafael Reyes fue un restaurador especializado en obra sobre papel y profesor de la escuela graduada de bibliotecología de la Universidad de Puerto Rico. Laboraba como conservador en el laboratorio del Museo de Arte de Puerto Rico y por cuenta propia.

³²³ *Mangle en las salinas* ejemplifica, por tanto, una transformación que a pesar de haber alterado la apariencia original de la obra no conlleva para la artista el que deje de ser expuesta, contrario a lo que esta ha expresado sobre *Niño y jaula* y lo que más adelante dirá sobre *Las guajanas*.

Irene Esteves: Y entonces si volvemos al tema de las restauraciones que sí se le han hecho a tus pinturas ¿qué opinión tienes de los tratamientos llevados a cabo sobre tu obra?

Myrna Báez: Yo no sé los tratamientos que han llevado a cabo sobre mi obra, a menos que lo pregunte directamente a la gente que ha intervenido eso, que no te quieren contestar, claro.³²⁴ Y entonces he visto obras restauradas también en un museo, pequeños detalles que se ve que no entienden cómo se pintó la obra y la repintan un poquito encima y dondequiera que tú usas un acrílico que es más espeso que lo otro que está hecho a pistola ...

Irene Esteves: Sí, se nota la diferencia.

Myrna Báez: Se nota, claro, la diferencia.

Irene Esteves: Además de que seguramente aplastan el pelo. En el caso de la pintura que es propiedad de la Cooperativa de Seguros Múltiples y que acabas de mencionar, cuyo título es *Las guajanas* y que es un acrílico sobre lienzo del año '75 ¿sigues considerando esta pintura de tu autoría a pesar de los cambios sufridos cuando se restauró?

Myrna Báez: En el caso de *Las guajanas*, que está mal restaurada, no he retirado la autoría porque la imagen es mía de todos modos y está firmada, pero la obra desde luego ha cambiado tanto que quisiera que verdaderamente la

³²⁴ Por segunda vez Báez señala el hermetismo que ha enfrentado en su país al procurar información relacionada a la restauración de sus pinturas. Nos preguntamos si esta actitud de custodios y restauradores puede deberse en parte a que no consultaran con la artista previo a la intervención de su obra.

retiraran de exhibirla porque para mí esa obra ya no tiene nada que ver conmigo.

Irene Esteves: Me parece, entonces, que ahora es el momento propicio para hacer la siguiente pregunta que versa sobre las leyes de propiedad intelectual.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Estas leyes varían de país en país y existen en casi todo Occidente. En Estados Unidos y en Francia, por ejemplo, los derechos intelectuales y morales de los artistas sobre sus obras son temporalmente indefinidos,³²⁵ mientras que en España como en Puerto Rico se sostienen por espacio de 70 años después de la muerte del artista.³²⁶ Una fundación como la

³²⁵ Según Mikel Rotaache, “en los casos de Estados Unidos y Francia, los derechos de propiedad intelectual e integridad física tras el fallecimiento del autor son de carácter indefinido.” (Rotaache González de Ubieta, Mikel, op. cit., pág. 152.) Sin embargo, luego de investigar el tema más a fondo descubrimos que en los Estados Unidos los derechos de propiedad intelectual o *copyrights* se sostienen por espacio de 70 años, en Francia por 84 años y 203 días y en España por 80 años, mientras que en EE. UU. aquellos que competen al derecho moral y, por lo tanto a la integridad, caducan una vez el autor muere. (Véase para más información: <http://www.docam.ca/en/copyright/rights-of-the-artists-and-the-museums.html>) El Visual Artists Right Act estadounidense del 1990, conocido como VARA por su sigla, es una ley que adjudica derechos morales a los autores sobre sus obras, independientemente de quien sea el propietario de las mismas. A pesar de que Puerto Rico es un territorio no incorporado de los Estados Unidos, dicha ley no rige los derechos morales de autor en la Isla, aunque puede coexistir con el estatuto estatal en los aspectos que ambos cubren. La Ley Núm. 55 de 9 de Marzo de 2012 o Ley de Derechos Morales de Autor de Puerto Rico fue creada para definir en detalle el derecho de integridad y de atribución, así como el de acceso y de retracto, dos categorías que el VARA, sin embargo, no incluye. De la misma manera, establece una clara distinción entre los derechos morales y los patrimoniales, los que sí están regidos por el Copyright Act del 1976 del sistema federal norteamericano.

³²⁶ “En la ley de Propiedad Intelectual 22/1987 de España se reconoce el derecho moral del artista sobre su obra. Este derecho le permite exigir y reclamar el respeto a la integridad de su obra y le capacita para impedir cualquier tipo de manipulación o modificación que atente contra sus intereses.” (Ídem.) Así también la ley de derechos morales puertorriqueña, la que concede al artista, no solo el derecho de evitar que su obra sea distorsionada, mutilada o modificada, sino de renunciar a ella si luego de haber sufrido dichas transformaciones atenta contra su reputación, el derecho de impedir le sean atribuidas obras que no ha hecho, como de reclamar la autoría de las que sí son objeto de su creación, y finalmente el de acceder a sus piezas, siempre que sea necesario para vindicar lo anterior. Contrario a leyes como la estadounidense, esta no le permite al autor renunciar a su derecho moral hasta después de su muerte, con excepción del derecho de integridad. Según la experta en derecho de propiedad intelectual en Puerto Rico y Estados Unidos, la licenciada María Teresa Szendrey, la renunciabilidad es un mecanismo para facilitar la adquisición de objetos artísticos a los individuos, museos e instituciones que cuidarán

Alexander Calder ha sabido retirar el estatus de obra original de algunas de sus piezas luego de que se restauraran sin su autorización, y en otros casos por no haber utilizado las denominadas pinturas “Calder” con las que dicha institución asegura el correcto acabado de las obras. ¿Estás familiarizada con estas leyes en Puerto Rico y sabes que más allá de querer que se te consulte cuando tus obras van a ser tratadas es una obligación que tienen los responsables?³²⁷

Myrna Báez: Hombre, claro. Los responsables, estando yo viva y más o menos con la cabeza bien todavía, pues me deben de consultar.³²⁸ Yo he llevado ya dos demandas por el uso de mis obras para ilustrar a una portada de un libro. Dos. No he llamado a las instituciones que son dueñas de las obras por no perjudicar la institución. Usualmente lo hago privadamente, verdad, más bien con la persona que va a publicar el libro. Llevé una demanda porque pusieron una portada. Me trajeron el librito y yo demandé a la gente que publicaba el libro porque aquí todo el mundo debiera saber que existen

de ellos, los que a menudo llegan a este acuerdo por escrito como parte de la obtención y/o compra de la obra. (Entrevista telefónica con la licenciada María Teresa Szendrey celebrada el 18 de marzo de 2014.)

³²⁷ Del artista no haber renunciado al derecho de integridad, en Puerto Rico la ley obliga a consultarle mientras esté vivo y, de haber muerto, a hacer lo mismo con el individuo o fundación a quien haya testado sus derechos por escrito. Si la obra de arte pasa a ser un bien público, es decir, si el artista firma el retrato efectivo una vez muere, si no testa sus derechos o la persona testada fallece sin existir herederos del autor sobre los que estos recaigan automáticamente, o se cumplen los 70 años después de su muerte, entonces, los derechos morales no son aplicables en Puerto Rico. Las fundaciones, por lo tanto, son las que más probabilidades tienen de seguir ejerciendo dichos derechos durante la totalidad del tiempo que confiere la ley luego del fallecimiento del artista y de hacerlo fiel a los deseos de este. La Ley Núm. 55 de P.R., al igual que el VARA, advierte que salvo en el caso de negligencia crasa, las alteraciones provocadas a la obra por tratamientos de conservación, así como las que resultan de la iluminación y colocación del objeto producto de su exposición y aquellas que son consecuencia del paso del tiempo o de la naturaleza inherente de los materiales, no se consideran modificaciones a la obra.

³²⁸ Véase el Documento 52 en los Apéndices Documentales.

esas leyes, y existen, y yo en mi testamento dejo una persona a cargo de los derechos de mi obra por los próximos 70 años después de muerta, y que lo sepan ya desde ahora. Cualquier persona que quiera usar mi obra, tiene que consultar a la persona que yo dejo.

Irene Esteves: Entonces ya tú tienes a esa persona seleccionada...

Myrna Báez: Sí, yo tengo testamento hecho.

Irene Esteves: ... que va a quedarse con los derechos.

Myrna Báez: Sí, es Teresa Briganti,³²⁹ ya lo puedes decir también.³³⁰

II.12 Análisis de la segunda entrevista

Encabezan el análisis de la segunda entrevista las posibilidades que provee sostener más de un encuentro con el artista y la conveniencia de entrevistarle en presencia de sus obras. Dar continuidad a nuestra conversación fue sumar asuntos nuevos que ampliaron la discusión, retomar otros para profundizar aún más en ellos y, en el caso particular de Báez, reiterar aquello que estima más importante con relación a su pintura. Al tener obras *in situ* que facilitaron la ilustración de ejemplos, tanto a su autora como a nosotros, resultaron beneficiados el renglón de los materiales y las técnicas y el de la conservación. Así también, encontrarnos en el contexto expositivo de una colección abonó al tema de la presentación y exposición de su obra pictórica, y

³²⁹ La señora Briganti es directora del Museo de Farmacia y Plantas Medicinales de la Escuela de Farmacia del Recinto de Ciencias Médicas de la Universidad de Puerto Rico.

³³⁰ Una vez editada, la entrevista tiene una extensión de 1 hora, 3 minutos y 49 segundos.

el grado de confianza alcanzado casi culminadas dos entrevistas facilitó asuntos como el de los derechos de autor.

Disponer de mayores conocimientos sobre los hábitos que tiene nuestro sujeto cuando se le entrevista y contar con la comodidad que experimentó al enfrentar un proceso con el que ya estaba familiarizado fueron dos grandes ventajas de entrevistar a Báez por segunda ocasión. De este modo escuchamos a la artista hablar nuevamente de su interés en la experimentación, la que además de atar a su trasfondo científico y compromiso con la innovación, asoció con ánimo lúdico a la diversión.³³¹ Aprovechando el acceso a pinturas que evidenciaban el experimentalismo de un proceso de búsqueda en el que incluso el accidente es gestor, abundó en su manejo de la bomba de fumigación y contrastó sus efectos con los del aerógrafo, explicó su uso de yeso y de *modeling paste* como pintura blanca para lograr distintas texturas y tonalidades de color, y el que ha hecho de la tinta de aceite para estampar sobre lienzo con tela de corduroy. En su discurso prevalece la importancia de las texturas, incluso a expensas de la conservación de sus pinturas, como también el partidismo que de otros modos profesa por la prevención. Para Báez cuanto menos se toque su obra, mejor.

La artista hace nuevo despliegue de una de sus facetas más experimentales cuando vuelve a adentrarse en la influencia que el grabado ha ejercido sobre su pintura.³³² Báez deduce que su interés en las texturas proviene de la gráfica aludiendo principalmente a la colografía, mientras

³³¹ Esto, cuando se refiere al estampado del traje en *Afuera el verde* y a su idea de incorporar la estética del negativo fotográfico a la pintura. Es de hecho cuando menciona otra influencia de la gráfica, el estarcido de encajes, que también alude a la importancia del cambio y la innovación.

³³² Lo que su colega Antonio Martorell en un momento dado catalogó de “fértil dialéctica plástica”, más adelante queda descrito por él en otro artículo de la siguiente manera: “Su viaje consecuente y constante de la pintura al grabado y vuelta otra vez a la pintura en eterno ritornello ha enriquecido ambas disciplinas resultando en una gráfica cada vez más pictórica y una pintura que le debe mucho a la gráfica.” (Martorell, Antonio. “Premio 1era Bienal Grabado de América, Myrna Báez y el silencio elocuente”, *El Mundo*, (4 de noviembre de 1977, pág. 6C.) y “Myrna Báez / frente al espejo”, *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, (25 de septiembre de 1988, pág. 13.))

que atribuye sobre todo a los cortes de la serigrafía su uso recurrente de plantillas y su modo de recortarlas. No empece a ello, la artista insiste en la autonomía, que incluso cuando desarrolla el mismo tema en ambas esferas adjudica al grabado y a la pintura.³³³ En esta entrevista conocimos otra variante de su uso de la fotocopia, la que le ayuda igualmente en la confección de plantillas para las cuales también hace bocetos.³³⁴ El encuentro sirvió, además, para adentrarnos en su modo de confeccionar estenciles y descubrir que no solo ha utilizado el pulverizador de boca para fijar, sino para pintar.

Por otra parte, aprendimos sobre su costumbre de utilizar bastidores provisionales, muchas veces ante una necesidad imperiosa de comenzar a trabajar. De este modo deciframos el porqué de marcas lineales que se observan en la periferia de algunas de sus composiciones resultado del retensado de las telas en un segundo bastidor. Al hacer uso de las piezas que nos acompañaban para señalarle a Báez este y otro tipo de daños como el florecimiento de manchas amarillas y blanquecinas producto de los hongos y de la humedad, ampliamos la gama de posibles escenarios para profundizar todavía más en las transformaciones que según el criterio de la artista son más o menos aceptables. Interesante por demás fue escucharla decir que aceptaba la pigmentación del hongo en *Afuera el verde* y que el deseo de su remoción en este caso no velaba por el aspecto estético, sino por la integridad física del objeto.³³⁵

Báez, sin embargo, es consistente al volver a mencionar su interés de preservar la superficie aterciopelada de la tela, cualidad que ella misma cuida cuando para no tirar de la fibra

³³³ Ejemplifica esto con su óleo sobre lino y relieve al linóleo, ambos titulados *Gallo*. De esta manera Báez también recalca la diferenciación entre el tema y el modo de representación.

³³⁴ Báez acude a establecimientos de fotocopias para ampliar a las dimensiones del lienzo bocetos de sus plantillas que imprime y reproduce en el papel utilizado para los planos de construcción.

³³⁵ Pensamos que esto puede responder al conocimiento que la artista adquiere luego de ver tan de cerca la conservación y restauración de su pintura *Mangle en las salinas* producto de una infestación micológica.

evita utilizar cinta adhesiva al adherir sus plantillas mientras pinta. La artista critica la reintegración que algunos restauradores han hecho de sus acrílicos pulverizados con medios más espesos que contrastan con dicho acabado y que aplastan el pelo al igual que el barnizado. A pesar de su expreso repudio del barniz, decidimos indagar en el añadido de este material que sabemos también ha empleado. Aunque prefiere los acabados mates,³³⁶ la obra pictórica de Báez tampoco está exenta de brillos. Ya sea en áreas puntuales o como capa superficial de toda la pintura, recurre al barniz según la época y el medio, con lo cual su rechazo de acabados brillantes o irregulares varía de acuerdo al periodo y a la técnica. Sirviéndonos del ejemplar de su *Autorretrato* del '63, una obra temprana hecha con óleo diluido y mezclado con barniz en algunas áreas, confirmamos su mayor tendencia a incorporar este último cuando trabaja el medio oleaginoso. Como parte de dicha discusión la artista dirigió su atención a otro daño, el de la oxidación del papel que sirve de soporte a una pintura como esta, cuyo amarilleamiento supera la incomodidad que le provoca la presencia de manchas de humedad que opacan la superficie pictórica y le restan homogeneidad.

Preocupaciones atadas a la conservación de sus pinturas motivan el interés que tiene Báez de lograr una muestra comprensiva de su obra a nivel museológico; razón por la cual principalmente cree en hacer donaciones a los museos. Animada más por el sentido de permanencia que por su espíritu pedagógico, piensa que la trascendencia física de su legado es más viable en dichas instituciones y sobre todo en aquellas que están mejor preparadas para ello. Teniendo el entorno museístico y sus posibilidades de espacio en mente, el tema de la exposición

³³⁶ La artista dice no gustarle el barniz mate que el mercado ya ofrece.

y presentación de sus pinturas fue uno bastante abordado en esta entrevista.³³⁷ La artista habla de la importancia de que sus obras respiren, algo muy vinculado a la continuidad que adjudica a sus composiciones cuando pinta los laterales del lienzo, y se sostiene en su rechazo de los marcos dorados.

Prevalece ante todo su convicción de exponer, cuando relata el embalaje, traslado y montaje bastante improvisado al que sometió sus piezas con tal de exhibir en Venezuela.³³⁸ No obstante, rara vez arriesga la seguridad de las obras que expone en el extranjero, accediendo por lo general solo a aquellas exhibiciones en las que media el gobierno. A lo que Báez no está dispuesta a acceder es al uso irresponsable que algunos han hecho de su obra.³³⁹ Si bien la pregunta que finaliza la entrevista se refiere al derecho del autor sobre la integridad física de sus objetos artísticos, la artista enfatiza, sin embargo, el aspecto de la reproducción de sus pinturas y las demandas legales a las que por ello ha debido recurrir.³⁴⁰

De la misma manera que notamos ciertas recurrencias en el contenido de esta segunda entrevista, al analizar el método mediante el cual se recopiló dicha información observamos algunas reincidencias, tanto nuestras como de la artista. Báez hace nuevamente uso del libro y

³³⁷ La relevancia del museo no descalifica la que para la artista tiene el espacio doméstico por fomentar un acercamiento más íntimo entre la obra y el receptor, y abrir paso a la conversación de los que en torno a ella se reúnen.

³³⁸ Del mismo modo, dicha anécdota sostiene la importancia capital de Marta Traba, cuya participación en este evento fuera lo que principalmente motivara a Báez a movilizar ella misma mas de veinte pinturas.

³³⁹ No solo es intransigente con el uso de imágenes de sus obras sin su autorización, sino que procura que al ser reproducidas sus pinturas la imagen incluya la obra completa.

³⁴⁰ Entre los ejemplos ofrecidos por Báez de este tipo de confrontamientos, mencionó el caso de una institución museológica en Puerto Rico, cuyo nombre pidió no fuera divulgado, que dispuso de su obra sin permiso para fabricar distintos artículos que puso a la venta en su tienda.

nosotros de la repregunta ante nuevas divagaciones de la artista y su dificultad de recordar.³⁴¹ A la importancia ya demostrada de este tipo de preguntas se sumó la de otras aparentemente leves con las que procuramos completar frases y pensamientos inconclusos de nuestro sujeto, así como clarificar y reforzar ciertos conceptos. La reformulación y repetición de preguntas, casi siempre parafraseadas, generó también buenos resultados, canalizando y ampliando la información de algunas respuestas que originalmente fueran impulsivas.

Nada demostró ser más importante en esta entrevista que estar bien informado. Conocer todo lo relacionado a nuestra discusión y a lo que a ella pudiera añadirse, no solo nos facilitó emplear los recursos antes expuestos, sino también procurar de la artista datos que conociáramos de antemano, cuya constancia sabíamos era indispensable para la completa documentación de su obra.³⁴² Asimismo, el dominio del material nos dio la flexibilidad de alterar el orden de las preguntas cuando la ocasión lo ameritaba, adjudicando un carácter más orgánico y fluído a la conversación.³⁴³ Importantísimo también fue el que estuvieran presentes algunas obras que refrescaron la memoria de la artista y propiciaron su mayor elocuencia e iniciativa de añadir contenido a la discusión. Báez incluso se levantó de la silla para corroborar y señalar distintos aspectos de sus pinturas,³⁴⁴ cuya presencia fomentó igualmente nuestro señalamiento de

³⁴¹ Una de sus divagaciones más notables ocurre cuando al preguntarle sobre su participación en el embalaje de sus pinturas, se enfoca en las posibilidades expositivas que tienen lo puertorriqueños en el extranjero y desvía la discusión hacia el tema del estatus político del país.

³⁴² Ocurrió esto con el caso de la restauración de *Mangle en las salinas*, el que mejor despliegue hace del compromiso de la artista con la restauración de su obra y cuya intervención arroja mucha luz sobre el modo en que puede ser restaurada su pintura. Debimos preguntarle a Báez específicamente por él, ya que a pesar de que había comentado este caso en nuestras conversaciones preliminares, olvidó hacerlo durante la entrevista videograda.

³⁴³ Ejemplo de ello es la transición que hiciéramos del renglón de las preguntas de apertura al de los materiales y técnicas, abordando el tema del experimentalismo luego de que la artista mencionara su trasfondo en ciencias naturales al comienzo de la entrevista.

³⁴⁴ Nos gustaría destacar el momento en que la artista se pone de pie para indicar en su pintura *La espera* la diferencia entre el punto que logra la bomba de fumigación versus el aerógrafo, y en que además distingue un estarcido de una estampación.

problemas específicos de conservación. La posibilidad de dicha ilustración no fue del todo ventajosa, sin embargo, puesto que sucitó en la artista cierta incomodidad. Al abordar el tema de la restauración, Báez, un poco a la defensiva, justificó a menudo la transformación de su obra minimizando sus daños.

II.13 Tercera entrevista

La tercera entrevista que hiciéramos a Myrna Báez transcurrió el 7 de agosto del 2014 en el Museo de Arte de Ponce, institución museológica, cuya importancia no solo radica en la calidad de su colección de obra puertorriqueña y de esta artista en particular, sino en su valioso patrimonio prerrafaelita que le ha ganado reconocimiento internacional.³⁴⁵ Rodeados de cuatro lienzos de gran formato sostuvimos en una sala de conferencias de dicha institución nuestra última conversación con Báez para propósitos de esta documentación. Pinturas tan emblemáticas de su producción artística como *Mangle*,³⁴⁶ la que en opinión de su autora ya es parte del imaginario de su país, y *Desnudo frente al espejo*,³⁴⁷ una de sus imágenes más distintivas y también reproducidas, fueron partícipes importantes de este encuentro. No menos relevante fue la presencia de *Barrio Tokio*,³⁴⁸ la primera incursión de Báez en la pintura de

³⁴⁵ La obra más conocida de dicha colección es *Sol ardiente de junio* de Lord Frederic Leighton, pieza insignia de la institución.

³⁴⁶ Esta pintura del mismo año, medio y temática que *Bambú* también representa mediante un personaje y protagonista único: el paisaje puertorriqueño, cuya destrucción, como dijera Samuel Cherson, “es una de las preocupaciones expresas de la artista” y “ocupa gran preeminencia en su producción de este periodo...” (Cherson, Samuel B. “Myrna Báez: época de reflexión”, *El Nuevo Día*, (5 de diciembre de 1982, pág. 13.)) Con estas dos obras y *Mangle en las salinas*, Báez “concluye su proceso de búsqueda sobre el género del paisaje... La artista iconiza el paisaje isleño – en sus dos litorales más característicos de interior y costa...” (Fernández Zavala, Margarita (editora), op. cit., pág. 72.)

³⁴⁷ Opinaba Marta Traba que *Desnudo frente al espejo* era una de sus mejores pinturas. En esta obra vemos su característico recurso de los reflejos y las superficies transparentadas, así como su importante desarrollo del género del desnudo y de la identidad femenina.

³⁴⁸ Señalada como una pintura importante por la especialista en el arte de Báez, la profesora Fernández Zavala, esta obra tiene un valor especial para la artista por ser la primera de sus piezas que adquiriera un museo.

grandes dimensiones y *La terraza*,³⁴⁹ ejemplo de su última acogida del medio graso.³⁵⁰ Representativas de 40 años de su labor pictórica, estas obras suscitaron la atmósfera apropiada para culminar nuestra larga conversación. Una serie de preguntas de corte reflexivo abrieron paso al cierre de lo que comparado a tan diversa y amplia gesta artística pareciera, sin embargo, un breve ciclo de discusión.³⁵¹

Irene Esteves: Hoy es 7 de agosto de 2014. Estamos en el Museo de Arte de Ponce llevando a cabo la tercera entrevista a Myrna Báez. Buenos días, Myrna.

Myrna Báez: Buenos días, Irene.

Irene Esteves: Gracias por haber venido al Museo de Arte de Ponce para hacer nuestra entrevista del día de hoy.

Myrna Báez: A mí siempre me gusta venir a Ponce y al Museo sobre todo.

Irene Esteves: Bueno, Myrna, estamos en esta institución museística de nuestro país que es muy importante por muchas razones. En el caso de nuestros intereses en tu obra cobra mayor importancia, ya que tiene una de las muestras más

(Ídem, pág. 26.) En ella, según el catálogo de la colección del Museo de Arte de Ponce, “la crítica social va acompañada de la búsqueda formal” al representar mediante la acumulación matérica y el lenguaje abstracto el arrabal del mismo nombre que existió en las riberas del Caño Martín Peña en la ciudad de San Juan. En el 1999 el MAP exhibe esta pieza en Nueva York.

³⁴⁹ De acuerdo a Margarita Fernández, *La terraza* es una de siete pinturas que Báez hará “a partir de 1967 y durante el transcurso de los próximos 27 años... que ponen de manifiesto su interés por documentar los cambios de su entorno...” (Ídem, pág. 55.)

³⁵⁰ En esta entrevista Báez misma habla de su reconsideración del óleo en la década del '90 como de algo curioso.

³⁵¹ Véase para tener acceso a la entrevista videograda el Documento 56 en los Apéndices Documentales.

amplias de tu producción pictórica y también gráfica. Hoy lo que nos interesa es la pintura, sin embargo. Estamos, por lo tanto, acompañadas de cuatro obras pictóricas tuyas. Si fuéramos en orden cronológico, tenemos *Barrio Tokio* (1963), el *Mangle* (1977), el *Desnudo frente al espejo* (1980) y *La terraza* (1994).

Myrna Báez: Exacto.

Irene Esteves: Y puesto que tenemos una, digamos, representación, no solo numerosa, porque cuatro pinturas es bastante para la colección de cualquier museo tratándose de un mismo artista, sino que abarcan cuatro décadas distintas de tu desarrollo pictórico, me gustaría aprovechar eso y preguntarte cuál tú crees, ya que *Barrio Tokio* es del '60, *Mangle* representa la década del '70, *Desnudo* comienza la década del '80 y *La terraza* corresponde a la del '90, cuál tú dirías es la década que encierra tu producción pictórica más importante.

Myrna Báez: La década, me estás preguntando. La década yo creo que empezó en los '70 y con distintos estilos y pensamientos fue variando esa década hacia los '80 que tiene también una pintura interesante y en los '90 que volví a retomar el óleo que también es curioso en mí. Yo creo que cada década es importante, sobre todo ciertos cuadros de cambio, de cambio de técnica, de pensamiento, etc. Por ejemplo, en el *Barrio Tokio*, yo creo que es una de la primeras pinturas de gran formato que hago. Es un acrílico, creo. Yo a veces no me acuerdo con qué las hice; tendría que volverlas a mirar de

cerca. Un acrílico de ese tamaño con un tema, aunque típico en Puerto Rico y usado por los artistas bastante, está usado de un modo totalmente distinto de lo que lo usarían los otros artistas; un concepto más abstracto también, así que yo, pues, diría que en cada época hay una cosa que marca un periodo o empieza un periodo y son interesantes por eso también, por el cambio de técnica en algunos, etc., depende del cuadro, depende de la época. Precisar, precisar no se puede porque aunque las décadas se dividen así de '70, '80, '90, el pensamiento de uno no se divide de ese modo.

Irene Esteves: Es muy cierto.

Myrna Báez: El pensamiento de uno va fluyendo; muchas veces depende de una cosa que has visto en un museo, muchas veces de una pintura o has leído algo o has visto un motivo que te interese. Entonces el cambio se debe a eso y no necesariamente a la década. Sí se define una cosa totalmente distinta de la época del '60 a la época del '70 porque yo hice precisamente un viaje a Nueva York. Estuve un año y no solamente estudié gráfica que también cambió mucho mi pensamiento, sino que cogí además una clase, tomé una clase con Irving Sandler que estaba preparando un libro sobre la pintura norteamericana de los años anteriores que definió también mucho la pintura americana.

Irene Esteves: El *Color Field Painting* y el Expresionismo Abstracto de Nueva York.

Myrna Báez: Sí, sí, el Expresionismo Abstracto de Nueva York y también visité los museos, y eso cambió también mi mirada hacia las técnicas, hacia el uso de los materiales, del acrílico y los temas, verdad, totalmente cambió la década esa.

Irene Esteves: Bueno, aprovechando que tenemos una pintura del '63 como *Barrio Tokio* y el *Mangle* que es del '77, pues tenemos aquí dos ejemplares, uno del '60, otro del '70 que pueden demostrar claramente esas diferencias.

Myrna Báez: Claro porque aquel está hecho con acrílico, creo, empastado y, sin embargo, el *Mangle* está hecho totalmente con la brocha de aire, usando estarcidos y objetos para usar el estarcido de un modo creativo y son totalmente distintos. Son paisajes, además, aquel es un paisaje puertorriqueño de los barrios bajos y el *Mangle*, empieza también, no me acuerdo si empiezo con este; es de árboles, porque yo he hecho también de tema árboles significativos en Puerto Rico

Irene Esteves: Precisamente en *Mangle* podemos observar ese escogido de objetos...

Myrna Báez: Claro.

Irene Esteves: ...que es característico también de la colografía, que colocas sobre el soporte...

Myrna Báez: Ahí lo que hay son objetos que hay en mi estudio, hay cuchillas. Entre las raíces hay cuchillas, esos redonditos son piedras, piedritas, esas negritas

que uno compra para poner en los tiestos o en los jardines.³⁵² Todo ese tipo de objeto que haga una forma y yo consiga un efecto, me interesa. Para mí la colografía fue un descubrimiento inmenso, que ha significado mucho en mi vida y que se refleja muchas veces también en la pintura.³⁵³ También veo que (se acerca al libro), mirando, mirando que es que me recuerdo mucho, verdad, cosas de las que hice en el pasado, que no las tengo en orden en mi cabeza necesariamente. Esa época cambió muchas cosas, esa época también introdujo en mi pintura el fotonegativismo porque yo usaba a veces fotos en color para tener una referencia de lo que yo quería hacer,³⁵⁴ y cuando yo miré los negativos de las fotos en color dije: no, pero aquí esto es una maravilla, es casi mejor que el natural y entonces empecé a usar lo que luego llamó Samuel Cherson fotonegativismo, en el periódico, usando tanto el fotonegativismo en blanco y negro como a color. O sea, que esa década tiene muchos cambios, muchos cambios en mi pintura que son los que definen todas las décadas que van a venir después. Ahí empiezan y luego se van logrando distintos efectos a través de las décadas, con pensamientos más maduros, claro, yo también tengo más experiencia en el uso de los instrumentos, los

³⁵² Una vez más sale a relucir el pragmatismo de echar mano de lo que tenga alrededor y también el ingenio de adaptar a la plástica aquello que originalmente no está destinado a ser parte de una obra de arte.

³⁵³ Confirma de esta manera que de todas los métodos del grabado trabajados durante su larga carrera, la colografía es el que más influencia y enriquece su desarrollo pictórico.

³⁵⁴ Como herramienta de su proceso creativo, la fotografía le interesa más por su componente cromático que por su naturalismo. Esto destaca la importancia que la artista adjudica, sobre todo, al color.

he usado mejor y por eso entonces en las próximas décadas se refleja ese conocimiento.

Irene Esteves: Myrna, ya que estamos hablando de todas las décadas de tu producción artística, yo creo que amerita preguntarte sobre tu gran retrospectiva del año 2001. ¿Qué supuso para ti esa exposición que reunía básicamente medio siglo de trabajo?

Myrna Báez: Fue una satisfacción para mí ver que 50 años de trabajo habían adelantado mi quehacer en realidad verdaderamente, y se podía hacer una retrospectiva con dignidad e interesante. Yo creo que se hizo una gran labor por mis compañeros que fueron los que escogieron la obra³⁵⁵ y se expuso casi toda mi obra porque mi obra no es abundante. Verdaderamente va muy despacio el pensamiento y la manufactura, así que no era muchísima obra, pero de todos modos eran 50 años de obra. Yo desde luego estuve muy satisfecha con esa exposición porque se veía, se veía un desarrollo, se veía todo lo que yo había podido inventar en cuanto a técnica, en cuanto a pintura, lo que fuera, se veía en esa exposición. Yo era yo, yo era yo en toda esa exposición, no era más nadie.³⁵⁶

³⁵⁵ Báez hace nuevamente referencia a la importancia de sus amigos, los que no solo ha dicho la ayudan en el proceso de finalizar y determinar los títulos de sus obras, sino también a diseñar el montaje de sus piezas y en este caso a hacer el escogido de ellas para propósitos de su exhibición.

³⁵⁶ La artista también ha dicho que la oportunidad de ver toda su obra reunida en un mismo lugar le sirvió para asegurarse de no haber incurrido en la repetición de soluciones plásticas a lo largo de su carrera. La inventiva, diversidad e innovación son atributos que al enfatizar parecen servirle para autodefinirse.

Irene Esteves: Toda retrospectiva es un reencuentro para el artista que tiene la suerte de poder presenciarla, es un reencuentro con su producción artística y me gustaría preguntarte qué supuso esto para ti, cómo pintó Myrna Báez después de haberse reencontrado con toda su obra y haber evaluado lo que habían sido estos 50 años de producción pictórica y bueno, también gráfica.

Myrna Báez: Siempre tiene que haber un cambio después de una retrospectiva porque tú piensas o ves que a lo mejor te estás repitiendo en algunas cosas o quieres cambiar algo en la técnica, y sí, yo creo que cambié. Cambié sobre todo en los temas, y se mira, se mira distinto. Después de una retrospectiva, quieras o no, miras distinto.

Irene Esteves: ¿Se te hizo fácil volver a pintar después de la retrospectiva?

Myrna Báez : Después de esa retrospectiva yo seguí pintando, yo creo que a veces mejor, verdad, más consciente de muchas cosas y todavía estoy pintando 10 años después.³⁵⁷

Irene Esteves: ¿Qué medio, si alguno, dirías dominó tu producción pictórica durante la primera década del siglo XXI?

Myrna Báez: Después de mi retrospectiva en el 2001 yo usé mayormente el acrílico y sigo pintando en acrílico.³⁵⁸

³⁵⁷ En realidad, en ese momento ya habían pasado 13 años.

Irene Esteves: Quería saber si eres partidaria de colocar carteles explicativos en las exposiciones de tus pinturas, así estas no estén expuestas en un espacio museístico.

Myrna Báez: Eso es una educación que hacen los museos para que la gente entienda un poco más sobre lo que el pintor quería decir o quiso decir. Cuando uno hace una exposición personal eso no lleva carteles explicativos por ningún sitio, eso sería una cursilería.³⁵⁹

Irene Esteves: Ahora vayamos a preguntas sobre tu proceso creativo. Quisiera saber si en tus ensayos o bocetos utilizas los mismos materiales que empleas en la obra terminada.

Myrna Báez: Yo hago los bocetos con acrílico porque es más ligero trabajar en acrílico, verdad, el boceto en general. Dibujo con lápices de color, uso a veces pastel, uso pastel de colores, uso distintos materiales que me van a ocasionar unos efectos que luego los voy a lograr en la pintura.

Irene Esteves: De ahí la importancia de que muchos de esos materiales tengan color, supongo.

³⁵⁸ Báez dice no haber vuelto a retomar el óleo. Al corroborar esto con la artista luego de nuestras entrevistas, esta opina que la última de sus obras que involucra el uso de la pintura de aceite es el medio mixto del año 1998 titulado *Los gatos del cardenal*.

³⁵⁹ La artista destaca, sin embargo, el uso de este recurso en su gran retrospectiva atando su importancia a la que para ella tiene el divulgar especialmente los aspectos técnicos de su obra. En una entrevista que le hicieran en aquel momento, refiriéndose a la comisaria de la exhibición, dice: “Margarita [Fernández] es muy didáctica, por eso la exposición tiene tantas explicaciones. [...] Son párrafos explicativos... específicamente para aclarar cuestiones de las técnicas que usé...” (Nuñez Miranda, Armindo, op. cit.)

Myrna Báez: Bueno es que yo hago los bocetos... A lo mejor empiezo con un boceto a lápiz y luego lo hago de otro modo a tinta o le añado alguna tinta o algo. A veces tienen distintos materiales y cambio a veces de tamaño también el boceto porque para eso son los bocetos. Los bocetos, tú empiezas con un formato, una idea y unos colores que tienes en la cabeza, pero según vas desarrollando el boceto puede que en el boceto añadas a lo mejor un pedazo de papel porque la composición te lo pide.³⁶⁰

Irene Esteves: Ya que mencionaste el papel, el soporte que sueles utilizar para tus bocetos es precisamente el papel.

Myrna Báez: Sí, papel porque ahí no se presta el lienzo para estar trabajando rápido, que se desarrolle la idea rápido, que se plasme rápido una cosa para poder pensar pensar en la otra, para poder hacer la otra, etc., etc.

Irene Esteves: Bueno, yo tengo entendido, sin embargo, que los conservadores y restauradores del Museo de Arte de Ponce pudieron en una ocasión refinar el diseño de un tratamiento de limpieza para una de tus obras realizando pruebas sobre estudios preliminares, precisamente porque estaban hechos del mismo modo que la obra que ellos tuvieron que conservar.³⁶¹

³⁶⁰ Lo que también hace al añadir fragmentos a los listones del bastidor cuando al pintar decide agrandar las dimensiones de la composición, ocurre en el boceto antes de que ha comenzado a trabajar o luego de que está pintando y necesita ensayar en él dichas consideraciones. Observamos un proceso muy paralelo en la manera en que Báez aborda el boceto y la obra, razón por la cual el valor documental de los estudios preliminares cobra mayor importancia en la investigación que se haga de su pintura previo a su intervención.

³⁶¹ Según la conservadora jefe de este museo, la señora Lidia Aravena, pudo ensayar la limpieza de una pintura de Báez gracias a unos fragmentos de material idéntico que la artista le facilitara y que ella pensó eran bocetos. Báez, sin embargo, aclara que por lo general los materiales que emplea en esta parte del proceso no son los

Myrna Báez: Sí, probablemente con acrílico.

Irene Esteves: Tela, acrílico, y quería preguntarte si luego de esa experiencia, no sé si estabas al tanto de esto, pero ahora que lo sabes ¿esto cambiaría quizá la manera en que tú desarrollas tus bocetos, quizá con una mayor conciencia de que si usas materiales parecidos a la obra final esto ayuda en la conservación?³⁶²

Myrna Báez: No se puede tener mucha conciencia de nada, francamente hay que tener una libertad total del quehacer. Si no tengo papel, pues mira ya buscaré un cartón o buscaré la tapa de algo, no sé. Hay que tener total libertad para poder trabajar tu idea. De ahí es que salen las pinturas luego. A lo mejor esos materiales que tú cambias o consigues o inventas en esos momentos te sirven mejor para la pintura que vas a hacer o que vayas a hacer.³⁶³

Irene Esteves: No has guardado entonces tus bocetos para propósitos de conservación. ¿Por qué los has guardado?

Myrna Báez: Porque creo que históricamente son importantes.

que destina a la obra final. En otro momento explica cómo una primera versión que hiciera de *Desnudo frente al espejo* podría parecer una excepción, la que, sin embargo, es una tela que insatisfecho con su resultado, descartó.

³⁶² La artista no estaba al tanto de esto. Como parte de su respuesta confirmará que el valor que atribuye a sus bocetos es el que está vinculado a la investigación, sobre todo historiográfica, de su obra.

³⁶³ Abonando aún más al paralelismo que antes se ha establecido entre el boceto y la obra, Báez revela que sus estudios preliminares conllevan tanta experimentación como su pintura. Observa cómo la mayor agilidad y también libertad con que acomete dicho soporte es a veces responsable de mejores soluciones plásticas y de hallazgos morfológicos más experimentales.

Irene Esteves: Ya que estamos hablando del proceso creativo y de que tenemos aquí el *Mangle*, quería señalarte que cuando lo observamos más a fondo notamos que utilizaste cuchillas suizas, otras de doble filo que nosotros llamamos “yen”, sobre las cuales pintaste para conseguir el negativo de ese objeto. Quería entonces preguntarte acerca de ese escogido que haces de objetos. ¿Cómo decides cuál es el que mejor se adaptará a la imagen o textura que quieres representar?

Myrna Báez: Ese escogido no se hace con mucho adelanto. Primero es la idea y luego, cuando tú sabes que tienes la idea del mangle y las raíces y que dentro de esas raíces hay cosas, pues entonces se te ocurre que vas a hacer estarcidos con cositas. Ahí hay piedras, hay cuchillas, hay un montón de cosas que luego de hecho, eso no fue antes de hecho, se me ocurrió también que la gente va a hacer novelas con eso que hay ahí porque precisamente dentro de las raíces lo que hay es basura, y entonces eso se puede interpretar como eso que está dentro de las raíces siempre: basura, piedras, papeles, lo que se encuentra que ha recogido el mangle mientras crecía.

Irene Esteves: Pero yo sé, por ejemplo, que la cuchilla de doble filo es algo que suele estar presente en los estudios de los artistas.

Myrna Báez: Esos son todos mis materiales que hay por allí.

Irene Esteves: Por eso, pero son materiales que tú has utilizado también para otros fines en tu estudio.³⁶⁴

Myrna Báez: Sí, para otros fines en el estudio.

Irene Esteves: Que los guardas después de que ya no te sirven.

Myrna Báez: Pero claro, yo tengo una tacita allí llena de cuchillas viejas.

Irene Esteves: Que ya no tienen filo.

Myrna Báez: Que no cortan, por eso, pero que sirven para raspar a lo mejor en un sitio o para... , no sé, sirven para muchas cosas.

Irene Esteves: Así que esto fue un encuentro feliz.

Myrna Báez: ¡Exactamente!

Irene Esteves: No lo habías premeditado...

Myrna Báez: Nada de premeditación. Al yo diseñar las raíces del mangle, pues tenía que poner algo dentro de las raíces porque eso es el mangle, que crece dentro del agua, dentro de tierra, dentro de basura, eso es lo que es el mangle.

Irene Esteves: Y así se da el proceso cuando haces otras obras con objetos similares.

³⁶⁴ Parte del pragmatismo e inventiva de Báez se manifiesta en su apropiación y reutilización de los objetos que encuentra en su taller, algunos de los que conserva luego de que han cumplido su propósito principal con miras a atribuirles otro tipo de usos. En el caso de los bastidores que construye de uso provisional, cuando los vuelve a emplear es común que les adhiera palos a uno o más lados, creando un marco doble que adapta así a las dimensiones del próximo lienzo.

Myrna Báez: Eso es un proceso intuitivo, feliz, que dio resultado, interesante, pero totalmente en el momento se decidió lo que iba dentro de las raíces.

Irene Esteves: Pero mi pregunta es si eso también ocurre con otras obras en las que utilizas la misma técnica, ¿no lo sueles premeditar?

Myrna Báez: Bueno, tendría que ver la obra. A veces lo premedito, sí.

Irene Esteves: Te has referido al estilo de un artista como su madurez o lenguaje propio. ¿Cuándo piensas que adquieres tu estilo?

Myrna Báez: Pienso, creo firmemente, que mi estilo se desarrolla en los años '70 debido a la experiencias en Nueva York, debido a las nuevas ideas, debido al uso del pulverizador de aire, el uso del acrílico mayormente, sobre una tela sin imprimir.³⁶⁵ Todas las distintas ideas que voy a tener ahí y próximamente en el '80, en el '90, todo sale de esa época.

Irene Esteves: Quería preguntarte entonces si a la vez que consigues esa madurez, ese estilo que te caracteriza, también se dio paralelamente un desarrollo en el escogido de materiales y de las técnicas que estabas empleando.

Myrna Báez: El cambio de materiales fue lo que me ayudó a cambiar de estilo porque no es lo mismo pintar acrílico a pincel que con una brocha de aire, así que yo

³⁶⁵ Báez relaciona las obras que antes ha descrito como las más frágiles con las que mejor representan su estilo y madurez artística. Retomando la primera pregunta de esta entrevista, no hay duda de que es su producción pictórica de los años '70 la que la artista considera más significativa. La selección de obras para esta documentación incluye un total de siete pinturas de esta década, de las cuales cuatro estuvieron presentes en las entrevistas. Junto a otras siete pinturas de la década del '60 (dos de estas estuvieron físicamente en las entrevistas), son las que más representación tienen en nuestro estudio.

creo que una cosa lleva a la otra y después el estilo lleva a la búsqueda de otras cosas, etc., y así se va desarrollando el estilo personal porque eso no se desarrolla de un día para otro, es...

Irene Esteves: Un proceso.

Myrna Báez: Un proceso largo.

Irene Esteves: Bueno, ya que mencionaste la herramienta del aerógrafo, quizá una de las cosas que mejor distingue tu obra pictórica más allá de la pistola de aire, del estarcido y de las impresiones, es el levantamiento de la fibra del lienzo que le da a la pintura una cualidad aterciopelada. Lidia Aravena, Restauradora en Jefe del Museo de Arte de Ponce donde nos encontramos, advierte que esto no solo altera la textura de la superficie de la obra, sino la manera en que la luz se desplaza por la pintura incidiendo sobre la calidad del color.³⁶⁶ Quería entonces saber en qué consiste este levantamiento de la fibra del lienzo y qué buscas con ello.

Myrna Báez: En realidad yo no buscaba gran cosa excepto conseguir una superficie que fuera mate, totalmente mate, y que pudiera ir varias veces sobre ella con la pistola.³⁶⁷ Si quiero mantener la calidad del pelo para hacer aguadas sobre

³⁶⁶ Esta característica tan importante de la pintura sobre lienzo de Báez, acarrea igualmente consecuencias relacionadas a su iluminación y presentación. Aunque la artista no pudiera especificar el tipo de iluminación que este fenómeno exige, opinamos que a la hora de iluminar dichas obras es prioritaria la cualidad mate que en su próxima respuesta conoceremos la llevó a descubrir la posibilidad aterciopelada del lienzo. Más adelante Báez definirá como inapropiada la luz que aplana el modelado al que aspiran sus transparencias por sacar a la superficie capas subyacentes de color.

³⁶⁷ La artista revela que su predilección por la pintura pulverizada también responde a su hábito de retrabajar la superficie pictórica. Con el aerógrafo Báez logra la comunión entre su forma de pintar y su aspiración

eso, tengo que usar varias capas del color para que el pelo se quede levantadito, durito, verdad, aterciopelado pero duro, duro para que yo pueda pintar encima.

Irene Esteves: Pero no es que tú levantes el pelo de la tela.

Myrna Báez: No, yo no levanto el pelo de la tela.

Irene Esteves: La tela ya tiene esa...

Myrna Báez: Ya la tela tiene esa calidad aterciopelada, lo que pasa que se mantiene si uno usa la pistola, si usas otra cosa le aplastas el pelo.

Irene Esteves: Hablando del pelo del lienzo ¿cuál es el lienzo que prefieres?

Myrna Báez: Prefiero un lienzo que vende Daniel Smith que se llama *artist linen*³⁶⁸ porque el entramado es fino y el pelito es como más obvio también por eso. Los entramados más gruesos en una zona plana aunque sea de pelo, pincel o lo que sea, se notan más a través de la pintura que con un

del acabado mate, el que junto al pelo que también lo posibilita podría perder si insistiera sobre el soporte con herramientas como la espátula y el pincel.

³⁶⁸ Actualmente el reconocido suplidor de materiales para artistas plásticos se especializa solo en la venta de pinturas, medios y preparaciones. Una nota en su página web informa que desde el 1 de enero del 2015 este ya no vende por medio de su tienda en línea lienzos ni ningún otro producto que no sea de su manufactura. De la variedad de linos que ofrecía, el que compraba Báez era el más económico de ellos. Luego de entablar comunicación con el servicio al cliente de la marca, el lienzo fue identificado como Daniel Smith Favorite Linen de 10.5 oz y 73 pulgadas (185 cm), un lino belga con 66 hilos por pulgada cuadrada (2.5 cm cuadrados).

entramado fino. Con un entramado fino tú puedes llenar capas y capas de acrílico sobre el pelo y el entramado se va perdiendo totalmente.³⁶⁹

Irene Esteves: Por lo tanto, no te interesa que se vea el entramado.

Myrna Báez: No me interesa que se vea el entramado.

Irene Esteves: Además de lienzo, has utilizado otros soportes en tu pintura como el papel y el cartón.

Myrna Báez: Usualmente los he usado, el papel y el cartón, cuando quiero hacer un boceto rápido o un dibujo rápido al óleo o al acrílico, sobre todo cuando he estado viajando, a lo mejor en Nueva York, que como no tengo sitio, ni tengo estudio, ni tengo nada, utilizo el papel corriente que venden de las libretas de dibujo, y entonces el entramado no se ve o lo que sea, pero se puede producir rápido porque sobre papel seca rápido y eso sí me interesa, que seque rápido, tanto para el óleo como para el acrílico.

Irene Esteves: ¿Y el cartón que has usado en obras como *La Perla*?

Myrna Báez: El cartón no te puedo decir cómo se llama, pero es un cartón que se usaba aquí comúnmente para tapar sitios o para tapar paredes porque tiene una especie de textura que parecía como granulada o algo así y, claro, era verde por un lado y amarillo por el otro. Yo usaba el verde; en varios cuadros usé el verde porque ya me daba un fondo de color. Yo lo que

³⁶⁹ De este modo Báez hace la distinción entre el pelo y la trama de la tela. No por interesarle la textura peluda del lienzo, le gusta que se vea la trama.

hacía era dibujar con óleo o con acrílico sobre ese cartón que ya venía como si fuera un cartón preparado para recibir una pintura en el sentido de la textura, comprendes.

Irene Esteves: Y su base de color.

Myrna Báez: Siempre usé papel corriente en esos casos.

Irene Esteves: De libretas.

Myrna Báez: Desgraciadamente en aquella época en Puerto Rico no había papeles buenos que se pudieran comprar fácilmente. Siempre en Nueva York fue que yo aprendí de todas esas cosas técnicas, en las tiendas de arte de Nueva York porque aquí no habían casi tiendas de arte tampoco.

Irene Esteves: De materiales de mejor calidad. Ya que mencionaste los papeles buenos que sí los has utilizado para tu obra gráfica ¿has pintado alguna vez sobre esos papeles Rives, Aches?³⁷⁰

Myrna Báez: Que yo me acuerde, no. Quizá un boceto o una cosa así, pero pintura no he hecho porque para qué voy a pintar en un papel si el lienzo es mucho mejor y más estable, más para la pintura, más pensado para la pintura.

Irene Esteves: Un soporte más adecuado.

³⁷⁰ Ambas, marcas muy reconocidas de papel de alta calidad.

Myrna Báez: El papel se tiene que usar en la gráfica, verdad, y en la gráfica no vas a usar un lienzo, pues mira en la pintura no se debe usar un papel, a menos que sea un buen papel y luego lo tendrías que pegar de todos modos en una superficie que le diera más soporte, a lo mejor.³⁷¹

Irene Esteves: Que es algo que has hecho cuando lo pegas sobre Masonite.

Myrna Báez: Sí, sí, eso lo he hecho.

Irene Esteves: Bueno y volviendo al cartón ¿dónde comprabas ese cartón?

Myrna Báez: En las ferreterías, era un cartón común y corriente.³⁷²

Irene Esteves: No era en tiendas de materiales para arte.

Myrna Báez: No era en tiendas de arte.

Irene Esteves: Myrna, aquí tenemos obras tuyas con bastidores contruidos por ti y con bastidores de la marca Lebron.³⁷³ Quería saber qué tipo de bastidor prefieres hoy por hoy.

³⁷¹ Báez, sin embargo, así lo haya hecho al inicio de su carrera y por razones como las antes expuestas, ha pintado sobre papel. En el catálogo de su obra hasta el año 2001 se registran un total de 21 pinturas sobre este soporte (más que nada óleos) entre las décadas del '50 y del '60. De los años '70 en adelante la artista pinta principalmente sobre tela de algodón, y a partir del año '90 utiliza consistentemente el lino. Algunas de sus pinturas hechas sobre papel le han merecido importantes premios, como *Ciclistas*, óleo con el que ganara el certamen del Ateneo por primera vez.

³⁷² Este es otro material de construcción que junto al *granolux* conforma la variada morfología de su obra.

³⁷³ De ascendencia puertorriqueña y dominicana, y criado en el barrio de Harlem en Nueva York, James Lebron era un ebanista con alguna formación en ingeniería, cuyo ingenio revolucionó la exposición, traslado y conservación de obras de arte. Su diseño de un bastidor de uniones expandibles que se ajustan a las dimensiones de la tela, incluso cuando esta se destensa, surgió en los años '50 mientras trabajaba para el departamento de arte de un negocio de transportación, ante la necesidad que una conservadora del MOMA le expresara había de bastidores de

Myrna Báez: Yo construía los bastidores yo misma, y los construía con varetas de caoba o que le dé suficiente fuerza, verdad, como si fuera un marquito detrás, y le ponía muchas veces un Masonite por encima porque el Masonite lo mantenía fuerte.

Irene Esteves: Ese bastidor que construyes preliminarmente después se sustituye.

Myrna Báez: Sí, claro. Además, esos bastidores que yo he construido para otros cuadros me sirven para cuando yo también tengo prisa de empezar otra cosa, pues también les cambio el formato, les añado, le quito...

Irene Esteves: Sí, trabajas con lo que ya tienes.

Myrna Báez: Trabajo con lo que ya tengo.

Irene Esteves: Has mencionado cómo te gusta conservar el pelo que de por sí ya provee el lienzo, y además dijiste que como mejor se mantiene ese pelo es utilizando la pistola de aire, el aerógrafo o equivalente. Sin embargo, aquí tenemos una pintura como *Barrio Tokio* que es del año '63, que es anterior a tu empleo de la pistola o del pulverizador, es un acrílico y tiene un acabado

mejor calidad. Luego de que esta organizara emocionada una fiesta para presentar el nuevo invento a sus colegas, los bastidores Lebron fueron conquistando el mundo del arte hasta convertirse en una herramienta indispensable para muchos de los artistas y museos más importantes. El número telefónico de Lebron, por ejemplo, figuraba al lado de contactos como el de la policía y el de los bomberos en el estudio de Helen Frankenthaler, pintora del *color field* o campo de color casualmente admirada por Báez. Desde su propia compañía en Queens, Lebron también lograría lo imposible en el embalaje y traslado de obras maestras del arte, fungiendo a modo de “puente entre la creación de obras de arte y la posibilidad de que el mundo las viera”, como lo definiera la propia Frankenthaler luego de su muerte. (“Stretching the Vision for New York Artists, Canvas Virtuoso Jim Lebron Makes Possible the Impossible”, *New York Magazine*, The Treasures of New York, (diciembre, 1990, pág. 108.) y Fox, Margalit. “James Lebron, a Wizard at Moving of Art, Dies at 76”, *The New York Times*, (31 de marzo de 2005, recuperado el 10 de mayo de 2015, <http://www.nytimes.com/2005/03/31/arts/design/james-lebron-a-wizard-at-moving-of-art-dies-at-76.html?_r=0>)) Traducción de la autora. (“the bridge between making art and having the world see it.” Texto original.)

muy diferente. Yo quería entonces preguntarte también por el acabado que tú preferías o buscabas antes de llegar a esa solución aterciopelada.

Myrna Báez: No me importaba la superficie tanto; me importaba usar el material que tenía a mano que era el acrílico. Con el acrílico esas obras, muchas de esas obras que son de esa época, están empastadas. Aunque el acrílico en estas obras no es un empaste gruesísimo, pero es un empaste que también me gustó hacer en cierto tiempo, verdad, después que salí de la escuela que venía de una escuela de pintar al pincel y el pincel siempre empasta algo, y no eran superficies lisas, pues el empaste del acrílico me gustó todavía más porque, además, secaba rápido como te digo.³⁷⁴ Voy más rápido pintando acrílico; cuando pintaba al óleo tenía que dejar secar dos o tres días.

Irene Esteves: Muy bien. Hablando de empastes en una entrevista para *El Reportero* que te hiciera Marimar Benítez en el año '83, afirmabas que no te gustaban los empastes y la propia Marimar Benítez hablaba de esto como una eliminación consciente y sistemática del trazo cuando se refería a tu pintura. La pregunta sería por qué reniegas de esa cualidad de los medios en los que trabajas.

Myrna Báez: Al cambiar de técnica, de óleo a acrílico, también vas cambiando de técnica en el acrílico, ya no lo empastas tampoco porque te das cuenta que

³⁷⁴ De acuerdo a Báez, sus primeros acrílicos tienen apariencia de óleos, único medio en el que hasta ese momento había trabajado. Su aplicación pastosa de la pintura acrílica aún no reconocía la textura peluda del soporte textil ni su preferencia por la superficie mate. Por lo tanto, todo tratamiento de sus acrílicos tempranos debe de tener en cuenta las diferencias entre el acabado de estos y de los que hiciera con aerógrafo a partir del '70.

hay otros modos de pintar al acrílico que te gustan igual o te gustan más o lo mismo que el óleo; y entonces tú tienes preferencias, pero eso te lo da a veces la obra o la búsqueda o la casualidad o...

Irene Esteves: Dirías entonces que cuando fuiste entrevistada en el '83 por Marimar Benítez estabas en una etapa en la que estabas renegando del empaste, pero que más adelante lo retomaste.

Myrna Báez: Lo usaría, claro, lo usaría. Yo creo que uno tiene, creo, que uno tiene la libertad total de hacer lo que le da la gana en la pintura. Tú vas a pintar una obra y la quieres de un modo, y la misma pintura a veces te pide otra cosa. A veces el cuadro es el que manda y no tú. Ese mismo de ***La terraza***, por ejemplo, ese blanco que tiene detrás, eso es un blanco de acrílico totalmente, acrílico del tubo, verdad, o con un poquito a lo mejor de *modeling paste* o algo así.

Irene Esteves: Al haberla pintado con pincel, vuelven a aparecer unos empastes en tu pintura.³⁷⁵

Myrna Báez: Bueno sí porque yo quería unos efectos ahí que se consiguieran de la parte de la ciudad, vamos a decir, verdad, y cosas de esas, va más ligero, va más ligero si lo hago a pincel que si lo hago a otra cosa, y más suelto.

³⁷⁵ ***La terraza*** es un acrílico con áreas puntuales terminadas al óleo del año '94, que al igual que la serie de pinturas de espectadores hechas en esta misma década, presenta algunos empastes. Obra pintada al pincel, esta demuestra que Báez, además de retomar la acumulación empastada de la pintura, vuelve a ejecutar acrílicos sin el aerógrafo. Una obra como ***Arrecife*** del 2014 es también ejemplo de ello.

Irene Esteves: Ya que mencionas el uso del pincel en *La terraza*, esto me lleva a otra pregunta, una pregunta sobre *Desnudo frente al espejo* que es una pintura hecha fundamentalmente con la pistola de aire, sin embargo, pintaste algunas áreas del paisaje con pincel. Quería saber si cuando usas el aerógrafo normalmente terminas la pintura de este modo y por qué.

Myrna Báez: Muchas veces, muchas veces, casi todas las veces porque el aerógrafo, como esparce la pintura a veces, no queda a lo mejor un dibujito pequeño, verdad, una línea que yo quiera o una superficie que quede un poco...³⁷⁶
Siempre termino con aguadas, aguadas del acrílico.

Irene Esteves: Y con el pincel.

Myrna Báez: Y con el pincel.

Irene Esteves: Utilizas entonces pinceles finos.

Myrna Báez: Finos no diría yo, blandos.

Irene Esteves: Blandos.

Myrna Báez: De pelo blando. A veces utilizo de pelo duro porque yo tengo allí pots llenos de pinceles usados, a veces los uso para hacer alguna textura con la

³⁷⁶ En la imagen videograbada Báez gesticula con sus manos para ilustrar el tipo de línea que traza para finalizar los detalles con pincel, poniendo claramente de manifiesto no solo su tendencia a explicar tantas cosas mediante gestos, sino la gran importancia que para este tipo de documentación tiene el lenguaje corporal del sujeto.

misma pintura. A veces se me olvida limpiarlos y quedan todos espeluzados y sirven para otra cosa y así por el estilo.³⁷⁷

Irene Esteves: No los descartas.

Myrna Báez: No, y además, vienen distintas formas de pincel y depende también de lo que uno vaya a hacer, necesita un pincel más fino, más tipo abanico o más cuadrado, más redondo. Claro, los pinceles a veces tienen que ser redondos para ciertas líneas, depende lo que tú vayas a hacer, así tendrá que ser el pincel también.

Irene Esteves: Claro. En esta pintura, *Desnudo frente al espejo*, la firma apenas se ve. ¿Por qué decidiste firmarla de esa manera?

Myrna Báez: Yo siempre firmo con un pincel finito y con uno de los colores al acrílico que he usado en la pintura. En una zona como esa, plana, limpia, que está perfecta, que no tiene nada de qué agarrarse, si yo me pongo a firmar y me equivoco, daño todo el cuadro porque no puedo recuperar esa zona como la tengo ahora.

Irene Esteves: Y producto de esas preocupaciones ¿has dejado alguna vez de firmar una obra?

Myrna Báez: Siempre trato de buscar un lugar que no arriesgue la pintura, verdad, nunca en el mismo sitio, donde más convenga en ese momento; y sí, he dejado de

³⁷⁷ Los pinceles, junto a los bastidores y las navajas, se suman a los distintos materiales que la artista reutiliza.

firmar, pero no por esas razones, es porque se me olvida. Entonces a veces, pues vienen los dueños o yo decido que no voy a firmar y siempre por detrás en el lienzo la firmo y le pongo fecha, le pongo el nombre, etc., etc., para que tenga toda la información y permanezca ahí y que ayude también en el futuro para las restauraciones, qué cuadro es, porque hay cuadros que no saben cómo se llamaban, por ejemplo.

Irene Esteves: Vamos entonces a *Barrio Tokio* de nuevo, hablando sobre tu proceso creativo y tus materiales y técnicas. En la parte superior de la obra se observa un chorreado, pero es un chorreado que va en contra de la ley de gravedad, lo que me lleva a pensar que invertiste la obra en un momento dado para lograr ese efecto, y quería saber si esto es algo que haces habitualmente, si cambias el soporte de posición mientras pintas.

Myrna Báez: Yo cambio el soporte de posición casi todo el tiempo porque cuando uno está buscando composición verdaderamente el voltearlo, a veces ponerlo vertical en vez de horizontal, a veces ponerlo horizontal si era vertical o ponerlo al revés totalmente, de arriba para abajo, etc., y eso te quita la imagen de la cabeza y te pone..., significa más la composición en sí, por eso se hace. Yo creo que eso lo hacen todos los pintores en algún momento. O cuando miras a través de un espejo, también te alejas del medio, lo ves más pequeño y ves mejor la composición cuando utilizas un espejo para mirarlo, verdad, a través del espejo. Ahí el chorreado de arriba para mí no significa nada, porque eso lo volteé, chorreé y después vi que

no resultaba y como ves, empecé a taparlo por algún sitio, pero como resultaba ahí un poquito, pues lo dejé.

Irene Esteves: Lo dejaste. Y a veces esto de voltearlo o de mirarlo a través de un espejo, también te ayuda a identificar ciertas fallas, supongo.

Myrna Báez: Hombre, claro, sobre todo de composición o de un color al lado del otro, verdad, ya se ven distinto cuando tú miras de lejos y miras en pequeño. Son miradas distintas, las miradas distintas te ayudan, te ayudan, no te desayudan.

Irene Esteves: Claro, definitivamente. Bueno, esta pintura, *Barrio Tokio*, tiene una preparación que traspasa por el reverso de la tela, una preparación de color blanco. Quería preguntarte si recuerdas el tipo de preparación que aplicaste porque es un acrílico sobre lienzo. Es cierto que es del año '63, sin embargo, tu práctica más común es no imprimir.

Myrna Báez: Mi modo de pintar sigue siendo... Sí, no imprimir o imprimir porque el primer color fue blanco y lo apliqué con pincel. Si está sin imprimir el lienzo y estoy usando pincel, no estoy usando la brocha de aire, y si voy a usar, por ejemplo, voy a hacer ese cielo y voy a usar dos o tres grises o blancos o lo que sea, a lo mejor le doy una capa de blanco primero en algunos sitios, una capa de azul. Porque estás pintando con pincel y aguado porque es acrílico, va a traspasar el lienzo.

- Irene Esteves: Bueno, parece ser una preparación, quizá por el año en que la hicieras.³⁷⁸
- Myrna Báez: Quizá por el año, puede ser.
- Irene Esteves: ¿Crees que sea la preparación que aprendiste a hacer en la academia?
- Myrna Báez: Probablemente porque aquí no habían tiendas especialistas en cosas de arte, había lo que había y ya está, todo lo demás lo tenías que pedir a Estados Unidos, y entonces yo tampoco conocía los materiales en Estados Unidos, yo conocía los materiales en España, no aquí.³⁷⁹
- Irene Esteves: Al observar *Barrio Tokio* bajo la luz ultravioleta, notamos una aplicación puntual del barniz. Has dicho que pintar al acrílico puede ser también retante porque no ves el color verdadero hasta que la pintura seca.
- Myrna Báez: Seca.
- Irene Esteves: Quería saber si haces esto para poder apreciar mejor el color mientras pintas.
- Myrna Báez: A veces hay colores que hay que añadirles un poco de barniz porque si no se pone muy mate y ya no es el color verdadero.³⁸⁰

³⁷⁸ El que la artista dude de la presencia de una preparación tradicional en una obra temprana como esta, significa que el abandono de su empleo convencional de este estrato comienza poco después de su regreso de la academia a finales de los años '50.

³⁷⁹ No poder emplear necesariamente los mismos materiales que aprendió a manipular en España, producto de las limitaciones del mercado y clima puertorriqueños, obliga a Báez a empezar a experimentar.

³⁸⁰ Hemos visto que su empleo de barniz casi siempre responde a cuestiones pragmáticas como esta o las que enfrenta cuando necesita emparejar los brillos generados por los acrílicos de alta viscosidad y también al

Irene Esteves: Por eso la pregunta de si, verdad, mezclas el acrílico con barniz para un poco anticipar ese....

Myrna Báez: Sí, sí, claro.

Irene Esteves: Bueno, *La terraza* también está barnizada puntualmente. La luz ultravioleta reveló que solo el telón y la figura tienen barniz.

Myrna Báez: Fue para conseguir un efecto especial que es que puse un naranja muy claro y se ve en la pintura, y utilicé óleo rojo con barniz para que me diera las claridades, oscuros, los tonos, los tonos de la figura, por ejemplo, igual en la cortina. Si usé un barniz en algún sitio, fue para oscurecer o modelar un poco la cortina.

Irene Esteves: Para modelar. *La terraza* es un medio mixto.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Por lo tanto. Las áreas entonces trabajadas con óleo, que son las que están mezcladas con el barniz, serían la figura y el telón, muy bien.

Myrna Báez: Sí, sí.

Irene Esteves: Hay otra pintura de época similar que no tenemos aquí con nosotros, *Retrato de un sueño*.

Myrna Báez: Sí.

momento de conseguir una transparencia. Báez, sin embargo, no suele barnizar para proteger la capa pictórica ni porque interese acabados con brillo.

Irene Esteves: Es la primera pintura en la que tú pintas una figura que se transparenta. Que es un autorretrato.

Myrna Báez: Que se transparenta porque yo estaba usando imágenes transparentadas a través de paredes, a través de superficies, verdad, una imagen que no es real porque es una pared, pero a través del espejo, de la pared, se ve la imagen que está fuera, y estoy entonces aquí utilizando, pues este...

Irene Esteves: En *Retrato de un sueño* llevaste ese efecto a la figura humana.

Myrna Báez: En *Retrato de un sueño* fue un reto que me hizo una amiga que me dijo: "Tú usas paredes transparentes, usas espejos, que se ven paisajes dentro de los espejos que no existen en continuidad ni nada de esas cosas y nunca has hecho una figura transparente."³⁸¹ Y yo dije: "Bueno, a mí me gusta que me reten." No se lo dije a ella, lo pensé, "a mí me gusta que me reten, voy a ver si me sale un cuadro con una figura transparente", y da la casualidad, pues que se me ocurrió y la empecé... La empecé en acrílico y manché todo el lienzo en acrílico. Manchado quiere decir hacer la figura, poner las zonas de color por todo el lienzo, y entonces empecé a pintar, pero empecé a pintar con pincel en acrílico. Pero entonces como que no me resultaba lo que yo quería y dije: "Yo esto con acrílico no lo voy a conseguir" porque el acrílico se nota cuando uno está indeciso, cuando no sabes muy bien lo que estás haciendo se nota, se ve sucio cuando corriges, pero con el óleo tú puedes hacer maravillas porque no se seca de un día

³⁸¹ Se refiere a la profesora Margarita Fernández Zavala.

para otro, pero mantiene el color y puedes pintarle encima cosas, y seguir pintando y no le va a pasar absolutamente nada. Entonces seguí pintando al óleo hasta que lo resolví porque podía pintar y pintar encima sin que se viera como que estaba, que no sabía lo que estaba haciendo.

Irene Esteves: Ese forcejeo, claro, esa dificultad que te estaba dando.

Myrna Báez: Yo no sabía lo que estaba haciendo, pero estaba buscando una cosa precisa que era una mujer transparente sobre eso.

Irene Esteves: Sabías lo que querías, pero no sabías cómo llegar a ello.

Myrna Báez: Claro, cómo llegar a ello.

Irene Esteves: Pues la pregunta que yo te quería hacer es que esa pintura se cataloga como un medio mixto, acrílico y óleo sobre lino, pero dices no estar conforme con esta clasificación. ¿Por qué?

Myrna Báez: Bueno, porque al final lo que resultó es que el acrílico fue lo que sirvió de imprimación y el cuadro es a la larga todo en óleo. La idea y el cuadro es óleo.

Irene Esteves: Para ti es un óleo y el acrílico sirve como una imprimación.

Myrna Esteves: Exacto, pues, pero eso es lo que es.

Irene Esteves: Ya que estamos hablando de la técnica mixta, me doy cuenta de que a lo largo de la década del '90 la empleaste de forma muy consistente.

Myrna Báez: El acrílico es muy finito para dar la sensación esa rugosa que tienen las paredes de cemento...

Irene Esteves: Del empañetado.

Myrna Báez: En Puerto Rico el empañetado es de cemento y siempre es granuloso, entonces yo quería esa superficie y, de hecho, en *Espectadores* para dar sensación de pared, empezada en acrílico, luego pintaba al óleo y encima de todo eso le hice líneas con lápiz Prismacolor que como son como de cera cogen perfectamente sobre el óleo y al hacer rayados de líneas así, también crea un efecto de pared.³⁸² En este cuadro sí me interesa muchísimo, por ejemplo, que un restaurador sepa los materiales que yo usé.

Irene Esteves: Dirías entonces que la técnica mixta en este caso pueda deberse a que se te hace más fácil imprimir con acrílico.

Myrna Báez: Sí, porque de todos modos el pelo... Ya el pelo está con el color, lo he pintado bastante con el acrílico, y el pelo está duro, pues tú pintas al óleo sobre ese pelo y te va a quedar una pasta más gruesa, una textura más gruesa de óleo que si la pintas lisa sobre un lienzo liso, completamente liso.

³⁸² La marca de materiales de arte Prismacolor ofrece una diversidad de lápices, entre ellos los de acuarela, los de punta fina y los de punta blanda. Estos últimos, que pertenecen a su línea Premier, pueden mezclarse fácilmente, ofrecen colores intensos y permiten trazos suaves a la vez que certeros.

Irene Esteves: Dice Lidia Aravena que en un momento dado hiciste una transición del óleo al acrílico, pero que por preocupaciones relacionadas a la conservación de tu obra, decidiste retomar la pintura al aceite alrededor del '90. Puedes decirme cuáles fueron esas preocupaciones sobre la conservación de tu obra al acrílico.

Myrna Báez: Son más frágiles que una superficie pintada al óleo, y aquí los restauradores no tienen experiencia restaurando ese tipo de superficie. Es una superficie frágil que hay que tocar con mucho cuidado; con un instrumento especial tratar a veces de levantar el pelo. No todo el mundo puede hacer eso bien hecho y, por lo tanto, decidí retomar el óleo porque no tenía ese problema.

Irene Esteves: Así que dirías que la fragilidad de tu pintura al acrílico radica sobre todo en ese pelo que a ti te interesa....

Myrna Báez: Conservar.

Irene Esteves: Bueno, pero tus obras pintadas al acrílico también son más frágiles a partir del momento en que dejas de imprimir el lienzo, que el lienzo está crudo, que aplicas el color con la pistola, porque son capas de pintura muy delgadas.

Myrna Báez: Sí, pero son restaurables porque en el Museo de Ponce las han restaurado.

Irene Esteves: La propia Aravena dice que volver al óleo fue para ti como empezar desde cero. ¿Concuerdas con esto?

Myrna Báez: Bueno, en cierto sentido sí porque es otra vez volver a mezclar la pintura más pastosa con el pincel, que deja huella, da otro efecto totalmente distinto, y yo estoy acostumbrada a que la pintura seque de un día para otro y volver al óleo, es decir que tengo que volver a esperar, y cuando cambias de una cosa a otra siempre tienes miedo de que no vaya a ser como tú esperas.

Irene Esteves: Bueno, sobre esto el experto en arte latinoamericano de la Universidad de Nueva York, Edward Sullivan, alega que tu reconsideración del medio del óleo respondió a tu interés de experimentar con otros modos, precisamente, de aplicar la pintura. ¿Es esto cierto?

Myrna Báez: Yo siempre he usado el pincel aunque haya pintado con la pistola, siempre lo he usado, y lo he usado del mismo modo, más pastosa o menos pastosa, o en veladuras, y entonces no es tan diferente pintar.

Irene Esteves: El cambio principal fue entonces no utilizar el aerógrafo, pienso yo.

Myrna Báez: Ese es el cambio principal, ese es el cambio principal.

Irene Esteves: ¿Cuán importante es para ti la iluminación?

Myrna Báez: La iluminación te hace el cuadro si está bien hecho o mal hecho, por lo tanto, es muy importante la iluminación. Mira, ese mismo cuadro de ***La***

terraza, por ejemplo, cuando lo exhibieron por primera vez fuera del museo, la luz atravesaba el rojo y lo único que se veía era el naranja que yo había puesto primero. El rojo lo que hace es dar sombra y es bien transparente. Al ponerle la luz encima casi desaparece el rojo y lo único que se ve es el naranja. Además, que los cuadros no se deben ver tampoco tan iluminados, se pintan en los estudios, y en los estudios a veces no hay tanta luz tampoco.

Irene Esteves: Eso es cierto. Si te fijas, *La terraza* parece que fue retensada porque hay una línea en la parte inferior de la composición que lo revela de forma bastante clara. A mi entender la retensaron porque tapaba una parte importante de la composición el tensado original, de hecho, una fracción, aunque pequeña, del telón azul, se perdía con ese, digamos, doblez. ¿Qué opinas de la visibilidad de esas líneas que todavía están presentes?

Myrna Báez: A mí no me molesta, lo que pasa es que el cuadro creció un poco. Al yo estar pintando la terraza abajo necesité, probablemente, añadir un poco al bastidor. Todavía lo hago a veces. Me da la sensación de que falta una pulgada o dos a la zona, y entonces le añado al bastidor. Siempre dejo tela extra por si acaso hay que añadirle al bastidor.

Irene Esteves: Eso se puede haber debido entonces a que tú misma luego de montarla o de tensarla sobre un bastidor originalmente, destensaste para ganar más espacio en la composición, y se quedó la línea.

- Myrna Báez: Sí, claro, retensé para ganar más espacio, probablemente.
- Irene Esteves: No te molesta, no entiendes que debe de ser intervenido.
- Myrna Báez: No.
- Irene Esteves: Bueno, cuando este museo, el Museo de Arte de Ponce, ha sustituido los bastidores de tus pinturas por los de la marca Lebron, has solicitado que al tensar el lienzo se grape este por el reverso del bastidor en lugar de por los lados.
- Myrna Báez: Sí.
- Irene Esteves: ¿A qué se debe esta preferencia?
- Myrna Báez: Porque a mí me gusta graparlos por detrás y pintar las orillas del lienzo.
- Irene Esteves: Sin embargo, aquí tenemos un ejemplo en *La terraza* de un marco flotante que tiene otro marco que tapa parte de los laterales.
- Myrna Báez: Un marco claro porque ahí me pareció que los rojos eran demasiado fuertes y el marco era uno en caoba oscuro, y me pareció que le faltaba separarlo un poco más el cuadro de la enmarcación oscura.³⁸³
- Irene Esteves: Eso me lleva entonces al enmarcado de *Mangle* porque en *Mangle* vemos que hay una presencia de un color claro que es parte del marco flotante,

³⁸³ Por este motivo también ha pintado marcos como parte de la composición, lo que dijera igualmente le ayuda a subsanar el efecto negativo que en esta tienen marcos antiestéticos que algunos clientes deciden ponerle a sus pinturas.

pero no es un segundo marco, sino que se ha pintado el interior del marco flotante, algo que me parece que ofrece una solución similar a lo que se logra en *La terraza*, pero de forma distinta.

Myrna Báez: Claro, yo misma he hecho muchos de esos marcos, entonces se lo pongo al cuadro y veo que no pega, que lo mejor es ponerle lo de adentro de la parte flotante de otro color, pues lo pongo porque como yo misma he hecho el marco, puedo también apreciar si le va o no le va...

Irene Esteves: Y hacer cambios.

Myrna Báez: Y hacer cambios.

Irene Esteves: Quería señalarte que esta pintura, *Desnudo frente al espejo*, tiene una abrasión a modo de una línea curva en la parte posterior de la cabeza de la mujer. ¿Entiendes que este daño interrumpe la legibilidad de esa obra en particular?

Myrna Báez: No, yo no encuentro que interrumpa. Evidentemente eso es un pequeño rasguño, es una tontería, eso no interrumpe para nada la legibilidad del lienzo, pero si lo pueden corregir aunque sea con un poquito de pigmento y agua sin tocarle el pelo porque no es ni necesario tocar el pelo, pues se vería mejor.³⁸⁴

³⁸⁴ El miedo de que una intervención pueda aplastar el pelo de la tela incide, por lo tanto, en su aceptación de dicho daño. Mientras que para la limpieza de sus lienzos aterciopelados con aspiradora recomienda el uso de la malla, aquí sugiere la aplicación de aguadas, el modo en que ella misma termina los detalles de sus pinturas hechas al aerógrafo para precisamente no “matar” el efecto peludo de la fibra textil.

Irene Esteves: Algunas de tus pinturas más importantes como, por ejemplo, *Mangle*, al igual que *Mangle en las salinas*, una pintura de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña, fueron tensadas sobre Masonite. ¿Por qué refuerzas tus pinturas sobre tela por el reverso?

Myrna Báez: Porque yo preparo mis propios bastidores y cuando tengo prisa no puedo esperar que me llegue un bastidor Lebron en tres semanas. Yo me hago mis propios bastidores y para darle firmeza y que se mantengan estables las maderitas que le pongo, verdad...

Irene Esteves: Sí, el marco del bastidor.

Myrna Báez: El marco del bastidor, pues uso un Masonite. Además, me ayuda a que cuando yo uso plantillas pongo *pushpins*...

Irene Esteves: Tachuelitas.

Myrna Báez: ... tachuelitas o algo así, y necesito el soporte para poner las tachuelitas.³⁸⁵

Irene Esteves: Quisiera saber por qué en algunos casos, como en el *Espejo de los quinqués*, pegaste la tela al refuerzo de Masonite.

Myrna Báez: Sinceramente te digo que no me acuerdo por qué los pegué. No solamente pegué ese, pegué otros también que creo que tengo en mi casa. No me

³⁸⁵ La tachuela es una mejor alternativa que la cinta adhesiva para anclar sus plantillas al no pegarse a la fibra del lienzo amenazando su textura.

acuerdo cuántos pegué, pero en algún momento pensé que sería mejor pegarlo por alguna razón, pero a esta hora no me puedo acordar.

Irene Esteves: ¿Y recuerdas el adhesivo que utilizaste?

Myrna Báez: Tampoco, tampoco. Cuando uno va experimentando cosas se coge a veces lo primero que uno encuentra y no está pensando en conservación ni en... Si tú te pones a pensar, por ejemplo en las obras de Anselm Kieffer que es verdad que valen millones de dólares, y que él le pone matas, le pone tierra, le pone palos y le pone piedras y le pone no se qué, ¿quién va a restaurar esos cuadros?³⁸⁶

Irene Esteves: Me voy a referir ahora a una obra que tampoco está aquí con nosotros físicamente. Es del año '78 y se titula *En camino*. Es un acrílico sobre lienzo, y en su restauración Lidia Aravena aisló la tela y el Masonite que esta pintura tenía por el reverso, introduciendo una película de polyester llamada Mylar.³⁸⁷

Myrna Báez: Podía haber eliminado el Masonite totalmente y eso no importaba nada. La tela se estira como cualquiera de las otras telas sobre un bastidor decente y ya está. Si ella no le quiso eliminar el Masonite, yo quisiera

³⁸⁶ Vinculado al Neoexpresionismo de los años '80, Kieffer fusiona su pintura, casi siempre matérica, con la fotografía y la escultura, haciendo empleo de componentes orgánicos y de recursos técnicos como el *collage* y el ensamblaje.

³⁸⁷ También conocido bajo otra marca comercial como Melinex, el tereftalato de polietileno (PET, por su sigla), es un poliéster que en este caso se utiliza para la fabricación de láminas resistentes a altas temperaturas, aire y humedad. En la restauración y conservación de obras de arte se emplea como aislante al pegar ciertos adhesivos, como soporte de algunos tratamientos y para propósitos de almacenamiento.

hablar con ella y decírselo, que si quiere eliminar el Masonite, por mi parte lo puede eliminar totalmente.

Irene Esteves: ¿Quisieras entonces que el Masonite se sustituya por paneles de otro material que no atenten contra la estabilidad de tus pinturas?

Myrna Báez: El Masonite en realidad es innecesario, totalmente innecesario en esas pinturas. Si se pudiera eliminar, lo debieran eliminar ahora que se está hablando sobre eso. Lo más pronto posible que eliminen el Masonite, mejor será para las obras.

Irene Esteves: Claro, porque en realidad la función que cumple el Masonite en el caso de tus pinturas es darle mayor estabilidad al bastidor que tú utilizas preliminarmente.

Myrna Báez: Sí.

Irene Esteves: Ya luego de terminada la obra, ese bastidor no hace falta y, por lo tanto, tampoco hace falta el Masonite.

Myrna Báez: Hombre, claro.

Irene Esteves: Ahora, tú no pusiste nunca ese Masonite en la parte posterior de tus telas para proteger la tela, por ejemplo.

Myrna Báez: No, no.

Irene Esteves: No, así que lo mejor es que se elimine. Muy bien.

- Myrna Báez: No, no, no me fío porque siempre el Masonite da ácido aunque sea por el aire.³⁸⁸
- Irene Esteves: Es tu interés en la conservación de tu obra lo que te llevó a desistir del uso del Masonite para reforzar tus telas por ser un material muy tóxico.
- Myrna Báez: Claro, claro, porque además hice una serigrafía sobre Masonite que le dio ácido rápidamente y de hecho descarté la obra completa.
- Irene Esteves: Y así...
- Myrna Báez: Me di cuenta que el Masonite era tóxico y entonces lo descarté completamente.
- Irene Esteves: Bueno, eres crítica de la limpieza de tus pinturas sobre tela que algunos restauradores han realizado con aspiradora, ya que mutilan el efecto aterciopelado que logras levantando o gracias al pelo de la fibra textil. ¿Cómo entiendes que debe de llevarse a cabo ese tipo de limpieza en esas pinturas?
- Myrna Báez: Siempre deben de llevar una malla que viene especialmente, que en el Museo me han dado a mí un pedazo para utilizar en los cuadros.
- Irene Esteves: ¿En este museo?
- Myrna Báez: En este museo me regalaron un pedazo de esa malla, pero no todos los restauradores saben eso y de esa malla tampoco. Fuera del Museo de

³⁸⁸ Aun cuando para el prensado de las virutas de la masonita no se utilice ningún tipo de adhesivo, durante su fabricación sí se añaden componentes tóxicos como los insecticidas.

Ponce que vino un señor de Estados Unidos que me había restaurado una obra cuando yo exhibí en Springfield, Emil Schnorr, que lo hemos mencionado antes, y le enseñó a la restauradora principal del Museo cómo tratar las zonas que habían perdido el pelo y ciertas otras cosas en las pinturas mías; desde entonces el Museo de Ponce sabe cómo restaurar mis obras, y yo creo que es el único que sabe restaurar mis obras. Los restauradores en Puerto Rico, aparte del Museo de Ponce, yo no creo que haya un restaurador que sepa arreglar mis piezas.

Irene Esteves: Bueno entonces, volviendo a la limpieza con la aspiradora, esta malla que me mencionas y que utiliza el Museo de Arte de Ponce evita el contacto directo de la aspiradora con la tela.

Myrna Báez: Hombre, claro, evita el contacto directo y mantiene el pelo.

Irene Esteves: Se conserva el pelo. Bueno, mencionaste a Emil Schnorr, el conservador jefe del Smith Art Museum en Springfield, Massachusetts. Este señor ideó un instrumento con agujas para que puedas levantar el pelo de la tela en áreas que se ha perdido.

Myrna Báez: Sí, sí.

Irene Esteves: Lidia Aravena, sin embargo, dice que ella no llevaría a cabo dicha acción, la que entiende solo debes de realizar tú por ser la artista. ¿Estarías de acuerdo con que los restauradores empleen dicho método si tú no lo pudieses llevar a cabo?

Myrna Báez: Si es un restaurador que sabe hacerlo, pues puede hacerlo, pero si es un restaurador que empieza a experimentar con ese instrumento, no debe ni tocarlo, ni mirarlo por encima.

Irene Esteves: Entiendo que tú tienes este instrumento en tu estudio.

Myrna Báez: Yo lo tengo y a veces yo levanto zonas en la pintura si son pequeñas o algo así, verdad. También he dañado algún cuadro que otro por estar levantando el pelo y rascando, rascando. Olvídate.

Irene Esteves: Por lo tanto, inclusive tú cuando lo utilizas solamente lo empleas en zonas pequeñas.

Myrna Báez: En zonas pequeñas porque en zonas grandes es peligrosísimo.

Irene Esteves: Bueno, tengo entendido que otros esfuerzos para conseguir esto mismo, devolverle el pelo a tus pinturas, involucraron el uso de velcro.

Myrna Báez: Tendría que ver cómo lo hacen en el museo.

Irene Esteves: Bueno, ya no se hace, se hizo alguna vez.

Myrna Báez: Yo creo que dejaron de hacerlo por alguna razón, pero yo no lo he visto nunca.

Irene Esteves: Y tú nunca has empleado el velcro para levantar el pelo de la tela de tus pinturas.

Myrna Báez: No, nunca.

Irene Esteves: En cuanto a la limpieza nuevamente, sé que, por ejemplo, interviniste *Retrato de un sueño* para remediar unas manchas blanquecinas que afloraron en la superficie de la obra. ¿Cómo lo hiciste y qué aplicaste?

Myrna Báez: Eso es humedad. Ya me lo había dicho Lidia u otra restauradora. Eso es común en Puerto Rico porque cuando dejan las pinturas pegadas a la pared donde no corre el aire para que seque la humedad que tienen en Puerto Rico las paredes usualmente, entonces le da, en el óleo sobre todo, le da una superficie blanquecina, pero esa superficie no penetra en realidad la pintura, eso es superficial. Mucha gente en las casas no separan el cuadro porque no saben cómo hacerlo, no saben que deben hacerlo, etc. Las paredes aquí son todas húmedas. Yo hice lo que yo había oído decir que se hacía con esas manchas, que era limpiarlas un poco, verdad, bien superficial y pasarle una especie de aceite que venden para eso precisamente, que no recuerdo ahora el nombre.³⁸⁹

Irene Esteves: ¿Y lo aplicaste con algodón?

Myrna Báez: Y lo apliqué con algodón, exactamente.

Irene Esteves: Bueno, volviendo a la restauradora jefe de este Museo, ella dice, Aravena, que producto de tu práctica de utilizar la tela con el pelo levantado se crean unos nuditos en el soporte textil que con cualquier roce se voltean o

³⁸⁹ Comercialmente conocido como Salamander Restorative, el también denominado *salamander oil* es, según la enciclopedia en línea sobre materiales de arte y conservación del Museo de Bellas Artes de Boston (CAMEO por su sigla) una mezcla de resinas y aceites esenciales, que contiene un 64% de trementina. (**CAMEO: Conservation and Art Materials Encyclopedia Online**, (recuperado el 22 de junio de 2015, <http://cameo.mfa.org/wiki/Salamander_Restorative>..))

incluso se desprenden, exponiendo la tela cruda. En el caso de que los nuditos no se hayan caído, los restauradores del Museo de Arte de Ponce los adhieren con PVA, una resina vinílica, sintética y soluble en agua muy utilizada para la unión de materiales porosos como los textiles.³⁹⁰ De los nudos haberse caído, reintegran el área con color para disimular la pérdida.

¿Estás al tanto de estas prácticas?

Myrna Báez: Bueno, las veo unas prácticas muy inteligentes.

Irene Esteves: ¿No las conocías de antemano?

Myrna Báez: Bueno no, no sabía que las habían hecho, pero las veo prácticas muy inteligentes porque eso no afecta en nada al cuadro, todo lo contrario. Peor es ver el puntito blanco del nudito que se ha caído, que ponerle un poquitito de color. Que otra persona, siendo un restaurador sobre todo, le ponga un poquito de color para que no se vea un puntito blanco que no iba ahí, fenómeno.

Irene Esteves: Por lo tanto, concuerdas con ambos procedimientos.

Myrna Báez: Sí señora (ríe).³⁹¹

³⁹⁰ El acetato de polivinilo es una resina vinílica termoplástica soluble en agua utilizada en la restauración de pinturas y de otro tipo de objetos. “Se emplea como tal resina o, más frecuentemente, en dispersión acuosa o hidroalcohólica. Es consolidante y adhesivo muy utilizado para el relleno de lagunas, y en la unión de piezas de materiales porosos como pinturas murales, materiales cerámicos, textiles, papel, piel, encuadernaciones y madera. Como adhesivo sustituye a la antigua cola fuerte natural de carpintero.” (Calvo, Ana. op. cit., págs. 11-12.)

³⁹¹ Una vez editada, la entrevista tiene una extensión de 56 minutos y 04 segundos.

II.14 Análisis de la tercera entrevista

Nuestro tercer análisis reafirma la importancia que la presencia de la obra tiene durante la entrevista de autor. La especificidad de señalamientos relacionados no solo a la técnica y a la morfología, sino al deterioro y a la conservación reta la conversación que rodeados de materiales, bocetos y herramientas viabilizara, además, la familiaridad de un espacio como el estudio del pintor. Ir al encuentro de otras cuatro obras añadió cantidad de datos a nuestra discusión y estar en la institución que mayores esfuerzos ha dirigido a preservar la pintura de esta artista propició el que indagáramos todavía más en lo que ella opina sobre distintos procesos y tipos de intervención. Otra de las grandes ventajas de incluir en nuestra documentación las pinturas de Myrna Báez que son propiedad de este museo fue la posibilidad de hacerles un análisis más minucioso en su laboratorio de conservación. Al tener acceso mediante iluminación especializada a aspectos del objeto artístico que a simple vista no se pueden ver, la exhaustividad de nuestras preguntas y el provecho de las obras presentes durante la entrevista fue aún mayor. La diversidad cronológica y estilística de las pinturas de Báez que son parte de esta colección sucitó, además, una actitud revisionista en torno a toda su producción, la que igualmente pasó revista de nuestros encuentros previos consolidando el discurso de la artista.

En esta ocasión salen a relucir nuevamente asuntos como la importancia de la experimentación, del cambio y de la innovación; de la misma manera, la que para esta pintora tienen el dominio técnico y elementos como la textura y el color.³⁹² Báez reitera su mayor

³⁹² Al reflexionar sobre su larga carrera artística, Báez asocia el cambio con momentos culminantes de su producción. Cuando destaca la importancia de la obra que hiciera a lo largo de los años '70, periodo en que por medio de retos novedosos todavía se esforzaba por desarrollar un lenguaje propio, reafirma, además, la relevancia de las pinturas que fueron foco de nuestra entrevista anterior. Así como destaca las obras de búsqueda que anticipan el hallazgo ulterior, son importantes también aquellas cuyo dominio técnico confiere la experiencia.

manejo del medio acrílico, de la pistola de aire y del estarcido.³⁹³ Así también, alude a la influencia que sobre su pintura han tenido la gráfica, la fotografía y experiencias como el contacto directo que estableciera con el Expresionismo Abstracto durante su estadía en Nueva York.³⁹⁴ La artista recalca su gusto por el lienzo aterciopelado, el acabado mate y el secado rápido que caracteriza al medio pictórico de su predilección.³⁹⁵ La lentitud de su proceso creativo, el reparo que a veces le provoca la firma, así como su pragmatismo, encuentran cabida también en esta conversación.³⁹⁶ Del mismo modo la que en su pintura tienen materiales “ajenos” al arte y la recurrencia de prácticas como la apropiación y la reutilización. Báez vuelve a destacar el rol que en su carrera han jugado las amistades y el que con relación a la preservación de su obra han cumplido en el Museo de Arte de Ponce los especialistas en conservación. La artista se sostiene en la necesidad de instrumentos específicos para la intervención de sus pinturas, así como en su aceptación de ciertos daños.³⁹⁷ No por ello, sin

³⁹³ Nada, reconoce Báez, la caracteriza mejor que la maestría del acrílico pulverizado sobre lienzos sin imprimir con la que alcanza, además, su madurez pictórica. Los estarcidos y las superficies aterciopeladas sin brillo son también parte del vocabulario más distintivo de su pintura. La presencia de una obra como *Mangle* permitió profundizar en el escogido de objetos que hace la artista a la hora de estarcir, proceso que se reveló como uno muy intuitivo e hizo aflorar nuevamente el elemento sorpresivo.

³⁹⁴ Báez afirma sin reparos la influencia decisiva de la colografía en toda su carrera artística y en su producción pictórica en particular. El antes y después que marcara su aprendizaje de nuevas técnicas del grabado y del movimiento abstracto de posguerra en Nueva York ha sido uno de los estímulos más cruciales para su invención. Gracias a que una pintura del '63 y otra del '77 estuvieron presentes en esta entrevista, la artista pudo contrastar claramente su producción pictórica a ambos lados de tan importante trinchera creativa (véase la página 192).

³⁹⁵ La agilidad del secado del acrílico no siempre es algo positivo para Báez, sin embargo. En ocasión de esta entrevista, la artista destaca que le dificulta hacer correcciones, las que se notan más en dicho medio.

³⁹⁶ Vemos otra manifestación del carácter pragmático de la artista cuando adopta el pulverizado de la pintura para solventar el efecto cansado o de exceso de trabajo que sabe provocaría su tendencia de hacer correcciones, yendo repetidas veces sobre la superficie pictórica. Báez menciona que incluso la corrección excesiva de la firma podría estropear la textura de los acabados que prefiere.

³⁹⁷ Una vez más sale a relucir su conformismo con las líneas que genera el montaje de algunas de sus obras en un segundo bastidor luego de que descarta el que utiliza provisionalmente mientras las pinta.

embargo, Báez renuncia a la prevención. Asimismo se erige consistente en esta entrevista la conciencia histórica con la que esta artista diera impulso a la presente investigación.

El último de esta serie de encuentros nos dio oportunidad de recabar también nueva información. Profundizamos en el uso que la artista ha hecho de otros soportes como el papel y el cartón³⁹⁸ y en el que ha dado a la masonita para reforzar la tela y el bastidor. Dicha discusión conllevó la del empleo de tachuelas, que al anclar a la rigidez de este material que todavía algunas de sus pinturas tienen por el reverso, son otro modo de fijar sus plantillas al lienzo. Abundamos igualmente en el renglón de la morfología y presentación de su obra pictórica, sumando al listado de sus preferencias la tela de entramado fino, el engrapado de esta por la parte posterior del bastidor,³⁹⁹ el marco (flotante o doble) al que se incorpora un elemento de color claro en su cara interna para que se distancie y contraste con la composición⁴⁰⁰ y el tipo de iluminación que requieren, sobre todo, sus pinturas protagonizadas por veladuras de color.⁴⁰¹ El tema de los carteles explicativos tan comunes en los museos se añadió a la entrevista que convenientemente sostuvimos en este tipo de institución, contexto en el que la artista acepta dicho recurso como uno educativo, mientras que fuera de este opina no amerita cumplir la misma función. Del mismo modo, preguntas que de forma más amplia hicieron referencia a su producción pictórica del siglo presente integraron esta conversación.

³⁹⁸ Puesto que utiliza el que venden en las ferreterías, en este caso se pone también de manifiesto su adaptación de otro material de construcción a la creación plástica. Cuando dice que pinta por la cara granulosa del panel, sobresale nuevamente el interés de esta artista por las texturas.

³⁹⁹ Al evitar que las grapas interfieran con la pintura que aplica a los laterales del lienzo, esta preferencia nos devuelve a la importancia que tiene para Báez darle de este modo continuidad a la composición.

⁴⁰⁰ Con ello Báez procura igualmente cuidar la comunión entre este elemento y la paleta de la obra.

⁴⁰¹ En dicho caso la presencia de *La terraza* resultó determinante.

Todavía más importante fue poder aclarar asuntos que en pláticas anteriores habían ocupado nuestra atención, como que la textura aterciopelada de las telas de Báez es una cualidad con la que estas ya cuentan y que la artista solo fomenta, o que en realidad esta no piensa que sus lienzos “crudos” carezcan de imprimación.⁴⁰² Así también clarificar que no es hábito de la artista destinar los mismos materiales de la obra a los estudios preliminares, si bien el experimentalismo que aprendimos comparten sus bocetos con sus pinturas repercute en la ejecución de estas.⁴⁰³ De la misma manera conocimos sobre su costumbre de cambiar el cuadro de posición cuando pinta adjudicando al espejo en el proceso una función distinta y cómo, luego de consagrarse al medio acrílico y a la pistola de aire, reconsidera el óleo y la aplicación de la pintura con pincel.⁴⁰⁴

Nuestra tercera y última entrevista a Báez también abrió espacio a la identificación del momento en que cambian sus preferencias por el acabado, diferenciación importante para todo

⁴⁰² A pesar de que ha hablado anteriormente de acrílicos sin imprimir, Báez explica que las primeras capas de pintura que en estos casos aplica y con las que resuelve, además, a grandes rasgos la composición, hacen las veces de una imprimación. De ahí que no esté conforme con la catalogación de medio mixto que se ha hecho de algunos de los óleos pintados sobre acrílico. Opina que en ellos la pintura acrílica sirvió para la capa preparatoria de una pintura lograda fundamentalmente al aceite. Es importante que los restauradores consideren dicho estrato como uno preparatorio y no solo como capa subyacente de la superficie pictórica. Por otra parte, el que Báez prescinda de una preparación tradicional como estrato intermedio de su pintura no quiere decir que le interese, como a otros artistas, que quede expuesta la trama del lienzo.

⁴⁰³ Con la discusión sobre sus bocetos aflora su conciencia historicista en la medida en que solo interesa que estos sean conservados por su valor histórico. Por otro lado, retoma preocupaciones de índole similar cuando expresa la importancia que para beneficio principalmente de los restauradores considera tiene la identificación de todas sus obras por el reverso.

⁴⁰⁴ Además de retomar de forma bastante consistente el medio oleaginoso y su acostumbrada aplicación con pinceles, Báez vuelve incluso a pintar al acrílico con pincel para lograr texturas como la de los muros tan recurrentes en su serie de pinturas de espectadores. Aunque pinte con aerógrafo, el uso del pincel, sin embargo, siempre ha estado presente en su pintura a la hora de finalizar los detalles. La artista no solo especifica cuáles utiliza para ello, sino para firmar. A su reutilización de ciertos materiales se añade la que también hace de sus pinceles, los que no descarta luego de que pierden su textura original.

aquel que procure la correcta restauración de su pintura.⁴⁰⁵ Por otra parte, la mención del desprendimiento de pequeños nudos de la fibra del lienzo y su proceso de reintegración sumaron escenarios al listado de daños e intervenciones en materia de conservación.⁴⁰⁶ Así también, una abrasión medianamente visible en lugar protagónico de una composición ilustra otro ejemplo del tipo de daños que la artista considera no ameritan ser intervenidos. Mientras, la remoción que sí desea se haga de la masonita que algunas de sus pinturas aún conservan por el reverso, cuya toxicidad puede perjudicar la estabilidad del lienzo, es otro esfuerzo de la artista a favor de la prevención.⁴⁰⁷ En actitud también precavida, Báez enfatiza que el empleo del instrumento para restaurar la fibra del lienzo debe circunscribirse a áreas pequeñas, luego de que con esta herramienta que el Museo le proveyera rasgara ella misma algunas de sus telas.⁴⁰⁸

Así como le preocupan las consecuencias que sus correcciones puedan tener sobre el desenlace de lo deseado, a Báez le inquietan las repercusiones que potencialmente acarrea todo proceso de restauración. Cuando acepta un rayado por miedo a que remediarlo conlleve el perjuicio de la textura de la tela, la artista demuestra estar dispuesta a asumir ciertos daños antes

⁴⁰⁵ Los acabados más empastados y brillosos predominan a comienzos de su carrera, mientras que los que son aterciopelados y mate irrumpen a partir de la década de los '70, producto de su experiencia en Nueva York. Su deseo de superficies mate antecede su uso del pulverizador, solución que motiva su interés por lo primero.

⁴⁰⁶ Según Aravena, la pérdida de estos nudos ocurre más que nada como consecuencia del contacto por roce. Abordar este daño que expone lagunas en el lienzo, afectando la homogeneidad de la textura y del color, es de suma importancia para la investigación al poner de manifiesto que la artista está de acuerdo con la reintegración material y cromática de sus pinturas.

⁴⁰⁷ Siempre y cuando el bastidor al que sirve de refuerzo se sustituya por otros como los de la marca Lebron, queda demostrado que la masonita es para ella innecesaria luego de que termina la pintura. Al dejar constancia de su deseo de que este material sea removido luego de haber visto sus consecuencias negativas sobre uno de sus grabados, esta medida se une a otros ajustes preventivos que ha mencionado anteriormente y que corresponden sobre todo a su proceso creativo.

⁴⁰⁸ Conocer que la propia conservadora jefe del Museo opina que esta práctica debe estar reservada al autor de la obra, hace a Báez dudar de que otros restauradores hagan uso de este instrumento.

de enfrentar el riesgo de su intervención.⁴⁰⁹ En la entrevista en que de manera más contundente insiste como tantos artistas contemporáneos en la libertad del creador, vemos cómo el fin – de colores, texturas y acabados logrados por tantos medios – para ella no siempre justifica el eventual remedio de la restauración.⁴¹⁰ Haber declarado que su obra no es efímera, no descalifica, por lo tanto, su evolución. La artista tampoco descarta el escogido de materiales que puedan vulnerabilizar sus pinturas precipitando dicha transformación; razón por la cual renuncia al medio más estable del óleo, luego de que lo retomara por consideraciones atadas a la conservación.⁴¹¹

A la hora de querer entender la verdadera opinión del artista en torno al deterioro y la intervención sobresale en el análisis de la ejecutoria de esta entrevista la importancia de presentar distintos escenarios al sujeto de investigación.⁴¹² Así se trate de asuntos que ya han sido abordados, como en este caso la mención del instrumento de agujas que estimula la fibra del lienzo, queda demostrado que la reincidencia sirve también para recabar datos adicionales muy importantes. La repetición resultó igualmente conveniente ante la tendencia de la artista a desviarse e incluso a interrumpirnos previo a concluir algunas de nuestras preguntas. De la misma manera, la formulación de frases, que a modo de introducción sirvieron para retomar el

⁴⁰⁹ Recordemos que para Báez la delicadeza de la textura aterciopelada del lienzo es lo que, junto a la falta de una preparación convencional y de una capa de barniz superficial, mejor explica la fragilidad de muchas de sus pinturas.

⁴¹⁰ Incluso luego de conocer lo beneficioso que puede ser para la conservación y restauración el que los artistas destinen la misma morfología al boceto y a la obra final, Báez dice no estar dispuesta a alterar su modo de actuar en esta parte del proceso de creación.

⁴¹¹ Luego de que comenzara a pintar nuevamente al óleo, consciente de que sus acrílicos eran más frágiles y los conservadores a cargo de la restauración de su obra menos capacitados para conservarlos, Báez retoma, no obstante, el acrílico anteponiendo una vez más sus preocupaciones plásticas a las conservacionistas. Desde entonces la artista lleva casi dos décadas pintando al acrílico.

⁴¹² Esto incluye igualmente hacer referencia a obras que no están presentes, como en este caso ocurriera con *Retrato de un sueño*, *En camino* y *El espejo de los quinqués*, por ejemplo.

tema de forma ágil. Su hábito de contestar la última parte de las preguntas, en lugar de la totalidad de estas, es otro comportamiento que nos interesa destacar. Luego de haber llevado a cabo varias entrevistas reconocemos la importancia de que no predominen en ellas preguntas largas ni mucho menos compuestas. Finalmente, la contundencia de la dificultad de recordar que, sobre todo, en el renglón de los materiales el sujeto entrevistado demuestra,⁴¹³ pone sobre la mesa la necesidad de la documentación morfológica de la obra al momento de su ejecución.

Según Myrna Báez, moriría como artista toda vez que enfrentara sin arriesgarse el acto de crear.⁴¹⁴ Aun cuando interesa la permanencia de sus obras, Báez sabe que el riesgo que engendra la buena pintura, no es solo el que para lograrla, irónicamente pone en perjuicio su conservación, sino el que también asume la práctica que vela por su preservación. Dicha contrariedad, tantas veces implícita en el fenómeno artístico contemporáneo, es la justificación misma de la metodología conservacionista que aquí hemos empleado. Al procurar la trascendencia de la intención original del artista y de los objetos que este ha creado, las entrevistas a la señora Báez son parte de ese punto de convergencia que la conservación mediante documentación ha facilitado. Conscientes de ciertas limitaciones que dicha metodología confronta a la hora de recabar información, creemos en que se registren morfológicamente las obras durante o poco después de su creación. Basándonos en los múltiples encuentros con Myrna Báez, proponemos nuestro diseño de una herramienta complementaria como esta en el capítulo que sigue a continuación.

⁴¹³ Ejemplo de ello es cuando al comienzo de la entrevista Báez no es capaz de recordar ni de descifrar el medio en que hiciera una pintura como *Barrio Tokio*, aún teniéndola de frente. Esta situación se acentúa en la medida en que las obras, al igual que esta, son tempranas. Otro ejemplo es *El espejo de los quinqués*, una tela del año '88 que pegó sobre masonita con un adhesivo que tampoco pudo recordar.

⁴¹⁴ Báez ha dicho: “Cada vez que pinto debe existir el reto, sino estás muerto como artista...” (Romano, Celia Marina. “Myrna Báez: artista plena”, *Claridad*, (5 al 11 de junio del 1987, pág. 18.))

III. REGISTRO MORFOLÓGICO DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA. PROPUESTA DE UN MODELO BASADO EN LA REGIÓN DEL CARIBE

El artista puede ser una fuente incalculable de documentación.

Rita Macedo

La identificación de los materiales que están presentes en la obra de arte es la base de todo tratamiento de conservación y restauración. Sin conocer la morfología del objeto, imposible determinar su estado actual ni su porqué y mucho menos qué hacer. La ignorancia de la identidad física del bien artístico pone, por lo tanto, en entredicho cualquier tipo de actuación. Asistido a menudo por la ciencia, el conservador se esmera por saber qué es lo que constituye su objeto de intervención, pues de ello depende en gran medida el correcto proceder de los responsables de la preservación. Mientras que con el arte más tradicional el análisis científico es muchas veces un comprobante de lo que anticipan fórmulas, manuales y tratados de conocimiento general, a la hora de tratar buena parte de la producción artística contemporánea no ocurre igual.⁴¹⁵ La diversidad del arte actual amerita que se escriba una literatura técnica casi de carácter individual, ya que los procesos y las posibilidades de aquello que puede constituir una obra parecen no terminar.⁴¹⁶ Por eso, desde principios del siglo XX el cuestionario morfológico

⁴¹⁵ Como explican los expertos en conservación de arte contemporáneo IJsbrand Hummelen y Tatja Scholte, si bien “las opciones de tratamiento para pinturas tradicionales se basan generalmente en la identificación de materiales y técnicas y en la clasificación de las obras con relación a movimientos artísticos ofreciendo un terreno común a los métodos de conservación. Hay muy poco terreno común para el tratamiento de las obras contemporáneas.” (Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op. cit., pág. 41.) Traducción de la autora. (“Treatment choices for traditional paintings are generally based on the identification of materials and techniques and the classification of the works in relation to stylistic movements, offering a somewhat common ground for conservation methods. There is little common ground for the treatment of contemporary works.” Texto original.)

⁴¹⁶ Al referirse a la pluralidad e identidad poco tradicional de los materiales presentes en el arte actual Hummelen y Scholte, añadiendo a su complejidad los adjetivan, además, como únicos e idiosincráticos. Si, por otra parte, partimos de la gran cantidad de obras, los análisis científicos que habrían de adecuarse a la identificación de un sinnúmero de posibilidades pierden viabilidad, no solo por la imposibilidad de examinar todo y de deducir a

fue la primera herramienta de la conservación mediante documentación y todavía continúa siendo un importante instrumento de sus procesos de investigación. Incluso cuando promueve la conversación verbal con el artista, dicha modalidad conservacionista crea versiones mejoradas de este conveniente medio de comunicación. Adaptable como el método de la entrevista a cantidad de individuos en el campo de la creación, el que pueda llegar a muchos más producto de su reproductibilidad y no dependa del comisario o conservador para obtener la información, colocan al formulario en una posición ventajosa, así sea como complemento de formas más personales de interacción.

Si como bien plantea el modelo de entrevistas del ICN⁴¹⁷ el mejor momento para abordar al artista se da en el contexto de una exposición importante a la manera de una retrospectiva o de la adquisición de sus obras por parte de una colección, esto dificulta la documentación de los materiales y de los procesos de creación.⁴¹⁸ El modelo, también receptivo a la mayor tendencia que al hablar de otros asuntos como el deterioro y la conservación tienen los artistas maduros versus los más jóvenes y que recomienda el tipo de entrevista que se refiere a toda su producción, no parece, sin embargo, tomar la retentiva del sujeto en consideración. Todos estos eventos, por lo general, ocurren pasado algún tiempo de la génesis de los objetos. Así lo

veces una morfología tan atípica, sino por lo honeroso que sería incurrir en sus costos. Un buen ejemplo de los gastos y del tiempo que esto puede conllevar es el proyecto que el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) junto a la Universidad de Puerto Rico (UPR) y la NASA llevaron a cabo para identificar la paleta y los materiales utilizados por Rafael Tufiño en su mural *La plena*, un óleo sobre paneles de masonita realizado entre los años 1952 y 54. La pintura de 4.57 metros (15 pies) de alto y 9.14 (30) de ancho fue analizada por un robot que en ocasión de su restauración diseñó un profesor de la Facultad de Ciencia Naturales de la UPR, siguiendo el prototipo de tecnologías empleadas en la investigación de planetas como Marte. Véase para más información: “El ADN de *La plena*. ¿Qué hace la tecnología del Curiosity de la NASA en el Museo de Arte de Puerto Rico?”, *El Nuevo Día*, (25 de febrero de 2013, <<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/eladndelaplana-1455705/>>) y el vídeo *Mural La plena de Rafael Tufiño* en: <https://youtu.be/x7rWwIxpIP8>.

⁴¹⁷ Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural.

⁴¹⁸ Por otro lado, hacerlo cuando el artista recién crea la obra también implicaría que este ya tuviera reconocimiento y que sus piezas fueran comisionadas o adquiridas por alguna colección cerca de su ejecución, lo que minimiza la probabilidad de que muchos artistas sean entrevistados en dicho momento.

reconoce la Tate Modern, cuando al reseñar su programa de entrevistas advierte que la documentación “puede ocurrir mucho después de que la obra haya sido hecha y es normal que lo que recuerde el artista sea incorrecto o parcial.”⁴¹⁹ Mientras que en este y otros proyectos el cuestionario es también parte de las estrategias para recabar información, en la medida en que lo utilicen como reemplazo de la entrevista incurrirán en la misma limitación.⁴²⁰ Este tipo de formulario conlleva, además, la que supone pedirle al artista, no solo que identifique la morfología de las obras, sino que desarrolle por escrito respuestas relacionadas a cantidad de pormenores sobre su presentación y preservación. Disuadido por el esfuerzo que completar de esta forma un documento extenso y detallado le impone, a menudo el individuo pierde el interés de documentar su propia creación.

A la manera de los inicios de la conservación mediante documentación una nueva generación del formulario enfatiza nuevamente la identificación de los materiales subsanando problemáticas como la de la extensión. En algunos casos se simplifica también el contenido al eliminarse aquello que tiene que ver con la especialización del conservador. Por otra parte, el recurso de la tecnología facilita igualmente su utilización. Así este tipo de cuestionario no sustituya a la entrevista de autor, distintos programas lo acogen como la primera opción. En el caso de aquellos que se especializan en los nuevos medios de creación, el problema de la obsolescencia y las complejidades de todo lo que conlleva una instalación exigen, por ejemplo,

⁴¹⁹ Véase: <<http://www.tate.org.uk/about/projects/interviews-artists/conservation-interviews>>. Traducción de la autora. (“... may take place long after a particular artwork was made and understandably an artist’s memories may be incorrect or partial.” Texto original.)

⁴²⁰ Una excepción serían piezas más conceptuales como aquellas de carácter performático que el artista recrea toda vez que se enfrenta a ellas. Puesto que podría hacer lo mismo para propósitos de su documentación, la posibilidad de coincidir con una nueva génesis de la obra resta peso a la retentiva del autor. Otro ejemplo es el de obras que por depender de tecnología rápidamente obsoleta, hasta cierto punto también tienen que recrearse al requerir nuevos componentes. Por lo tanto, en este caso la consulta al artista más distante de la creación del objeto es conveniente, en la medida en que las opciones que ofrezca para el reemplazo de piezas y de equipo serán las más vigentes.

una compilación de datos muy específicos y también apremiantes que es compatible con esta forma de documentación. Asuntos como el montaje y desmontaje, la participación del público, el mantenimiento de piezas y de equipo electrónico que a menudo requieren sustitución hacen necesario que el artista documente de esta forma su producción.⁴²¹ Independientemente de la comunión con el medio, la capacidad de diseminación que tiene el cuestionario sigue siendo, sin duda, su mejor justificación. Partiendo no solo de que hay que llegar a un gran número de artistas, sino de que es importante hacerlo antes de que estos olviden una parte significativa de la información, tampoco hay duda de que el formulario morfológico será más efectivo cuanto más temprano esté en poder del autor. Si además el artista lo asume, incluso desde su etapa de formación, como una herramienta para el registro habitual de las obras en el momento de la ejecución, más generalizado y ordenado será su uso y mayores beneficios obtendrá la conservación.

Luego de entrevistar a Myrna Báez confirmamos cómo la mayor aportación de documentar toda la obra del artista y la de hacerlo cuando se encuentra en las postrimerías de su producción puede verse opacada por el peso que ambos escenarios ejercen sobre la memoria del autor. La dificultad de recordar con certeza asuntos relacionados principalmente a la morfología de los objetos fue recurrente en nuestro sujeto de investigación, quien más allá del libro que cataloga los medios y soportes de casi todas sus obras, no contaba con documentos técnicos más detallados al momento de nuestra intervención. A pesar de ser una artista tan documentada, los investigadores que la han historiado no profundizan lo suficiente en este aspecto de su creación.

⁴²¹ Aunque el énfasis del cuestionario actual sigue siendo el morfológico, alguno como el del Variable Media Approach pregunta por aspectos correspondientes a la presentación y a la conservación debido a la naturaleza de los nuevos modos de creación. Dicho cuestionario presenta un total de ocho renglones, siendo el que lleva el nombre de Duplicación el que tiene que ver más directamente con la identidad de los equipos y sus marcas. Los otros siete, denominados Contenido, Instalación, Actuación, Reproducción, Interactividad, Codificación y Conexiones tienen que ver, sobre todo, con el carácter reemplazable e interactivo del patrimonio en cuestión.

Puesto que como lo advierte Lydia Beerkens los materiales no son un “pivote” de la investigación historiográfica de la misma manera que lo son para la práctica de la conservación, no es posible depender de dicha fuente para propósitos de la documentación.⁴²² Un especialista como Hummelen va, incluso, más allá. En palabras suyas, “...los estudios en historia del arte no se han preocupado por el significado inherente de los materiales y sus aplicaciones y, como consecuencia de esto, por el proceso que se utilizó...”⁴²³ Así las cosas, ante la contradicción de consultar la referencia de tipo primario en momentos en que el artista, aunque pueda aportar otras perspectivas, ya no retiene del mismo modo la información, pretender, por otra parte, que comisarios o conservadores se hagan cargo de documentar el vasto patrimonio contemporáneo

⁴²² Contrastando la entrevista al artista que lleva a cabo el historiador versus el conservador, dice Beerkens: “Las preguntas sobre el tema de los materiales rara vez son parte de las entrevistas con un contexto histórico del arte o biográfico. En las entrevistas para propósitos de la práctica de la conservación, sin embargo, dichas preguntas cumplen el rol de un pivote.” Traducción de la autora. (Beerkens, Lydia (et al.), op. cit., pág. 14.) (“Questions about material subjects are rarely posed in interviews with an art historical or biographical context. In interviews for the purpose of the conservation practice, however, such questions play a pivotal role.” Texto original.)

⁴²³ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág.173. Traducción de la autora. (“... art history studies have not been particularly concerned with the meaning inherent in the materials and their application and following naturally from this, the actual processes used...” Texto original.) El estrecho vínculo entre la historia del arte y la conservación, sin embargo, ha propiciado el surgimiento de la denominada “historia técnica del arte”, una modalidad interdisciplinaria del estudio historiográfico que se interesa principalmente en los objetos artísticos y en sus materiales. Acerca de dicha disciplina propuesta en el año 1995 en un simposio en Leiden dice la curadora de pinturas europeas del Museo Metropolitano de Nueva York, Maryan W. Ainsworth: “El desarrollo durante el último siglo del examen científico de las obras de arte ha alterado completamente la manera de evaluar las piezas. Utilizando una variedad mayor de técnicas analíticas, los investigadores de las áreas de historia del arte, conservación y ciencia de la conservación, están demostrando la importancia de trabajar unidos de forma interdisciplinaria. Originalmente conocidos como “estudios técnicos”, estos esfuerzos colaborativos ahora comprenden un floreciente campo de estudio llamado *historia técnica del arte*.” Si bien su acercamiento es más científico, opinamos que la herramienta de registro morfológico que aquí proponemos puede rendir un gran servicio a los profesionales de este reciente campo de especialización. (Ainsworth, Maryan W. “From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art”, *The Getty Conservation Institute Publications and Resources*, (2005, recuperado el 11 de enero de 2013, <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html>).) Traducción de la autora.) (“The development over the last century of the scientific examination of works of art has completely altered the way that we evaluate objects. Employing an increasingly wide range of analytical tools, researchers from the fields of art history, conservation, and conservation science are demonstrating the value of working together in an interdisciplinary manner. Originally simply called “technical studies,” these collaborative efforts now compose a burgeoning field of study called *technical art history*.” Texto original.)

cuando, además, acontezca su creación, tampoco presenta una solución.⁴²⁴ Conscientes de todo ello, como de que el artista es, sin duda, un recurso incalculable para esta clase de documentación vislumbramos potenciar aún más sus posibilidades mediante una modalidad distinta del formulario que atienda la raíz de la mencionada situación. En la medida en que los encargados de la génesis de los objetos hagan un primer registro de su morfología durante o poco después de su realización, la insuficiencia de la literatura historiográfica, de la memoria del artista, del número de especialistas, como también de la rapidez de su actuación, pueden dejar de ser limitaciones para la práctica de la conservación mediante documentación.

Sensibles a las virtudes de los nuevos cuestionarios, como su mayor brevedad, su fácil compleción y reproducción, su uso de la tecnología y de sus medios de comunicación y, sobre todo, condicionados por la experiencia de haber entrevistado a una pintora del calibre de Myrna Báez, proponemos en este capítulo un modelo de registro de la pintura contemporánea principalmente para uso del autor. El documento, que considera la asistencia de distinto tipo de allegado al artista, se circunscribe a la morfología del objeto y, por lo tanto, a aquello en lo que el creador sea o no experto es quien cuenta con el mejor conocimiento.⁴²⁵ Concentrado en los materiales y sus marcas, el contenido del formulario, no es solo producto de la investigación que supuso entrevistar a Báez, sino de haber investigado igualmente el mercado y la literatura en

⁴²⁴ Aunque también algunos han planteado la génesis de la obra como un momento muy adecuado para la documentación, el prerequisite de que el artista sea reconocido excluiría a los que, si bien todavía no lo son, podrían eventualmente convertirse en piezas claves de la creación. Independientemente de la ocasión, a la hora de documentar de esta manera el arte contemporáneo es necesario hacer una selección porque la cantidad de especialistas no compensa la magnitud y el acelerado deterioro de dicha producción.

⁴²⁵ Puesto que como ocurre con Báez, algunos artistas delegan la catalogación y registro de sus obras en otras personas y asistentes, el formulario interesa la identificación de quienes realizan la documentación y su relación con el autor. Así como el modelo del ICN subraya que es importante calibrar de dónde proviene la información, en este caso es también relevante conocer quién media en su recabación.

busca de dicha información.⁴²⁶ Debido a que nuestro estudio trata de una artista del Caribe y toma en cuenta el influjo de los Estados Unidos en la región, decidimos basar el modelo en las características de dichos mercados, si bien este puede ser adaptado a otros contextos artísticos de creación.⁴²⁷ Ya que la influencia norteamericana, además de condicionar el tipo de marcas y de materiales también incide sobre la terminología, alternamos el uso del inglés con el del español en aras de lograr una mejor comprensión.⁴²⁸ A la hora de atender las posibilidades casi infinitas que, independientemente de lo que ofrezca el mercado, tiene en el arte contemporáneo el creador, acudimos igualmente a la consulta de distintos artistas, quienes más allá de añadir contenido sobre lo que puede constituir una obra pictórica aportaron enormemente al documento en términos de su diseño y función.⁴²⁹

⁴²⁶ Estudiamos manuales artísticos contemporáneos como el de Ralph Mayer y el de Ray Smith, a cuya consulta incorporamos la de textos como el de Ana Calvo, que abordan el estudio de los materiales desde la perspectiva de la conservación de bienes culturales.

⁴²⁷ La investigación del mercado local y del norteamericano conllevó la visita a comercios locales de efectos para artistas y el que navegáramos en la Red los portales de las tiendas de materiales artísticos más reconocidas en los Estados Unidos, como Blick y Utrecht, al igual que los de marcas importantes como Daniel Smith y Golden, por ejemplo. Igualmente relevante demostró ser el contenido del sitio web de Talas, un negocio ubicado en Brooklyn, N.Y. que se especializa en la venta de material de archivo y de conservación.

⁴²⁸ Dicha alternancia responde al uso habitual de ambos idiomas en la región, como a que por lo general los artistas suelen estar mejor familiarizados con la terminología del mercado. Esta, sin embargo, presenta ciertas complejidades. Algunas marcas utilizan distintos términos para referirse al mismo tipo de producto generando confusión, sobre todo, en lo que respecta a los materiales de la preparación. En estos casos fue necesario hacer un análisis exhaustivo de todas nuestras fuentes que nos permitiera seleccionar la mejor opción.

⁴²⁹ Las aportaciones más importantes fueron las que hicieron el artista puertorriqueño Eric French y el cubano Rigoberto Quintana, reconocidos pintores y también profesores que imparten, además, cursos de técnicas y materiales. El primero viene de la escuela local y de la norteamericana. Conocido por su dibujo pictórico y, sobre todo, por su pintura al relieve de gran formato, French trabaja principalmente con las posibilidades del pigmento. Preparando sus pinturas a veces con agregados industriales que también mezcla con marcas de pintura preparada, este varía su proporción para lograr mayor pulverulencia o viscosidad. Por otra parte Quintana, proveniente de la tradición artística de Cuba, recurre a modos muy artesanales de producción echando mano de todo tipo de cosas que le sirvan en el proceso de creación. Gran dibujante y colorista interesado en el volumen y en el espacio, su pintura a veces migra hacia la escultura y la instalación. Ambos artistas pusieron a prueba el formulario mediante una copia que recibieron para su utilización. El distinto dominio que estos tienen de la tecnología también arrojó mucha luz sobre la investigación. Véase para conocer más sobre la obra de dichos artistas los artículos “La plástica como extensión del universo”: <http://www.visiondoble.net/2015/02/15/la-plastica-como-extension-del-universo/> y “El oficio de mirar”: <http://www.visiondoble.net/2014/10/15/el-oficio-de-mirar/>, en los que la autora de esta investigación profundiza sobre su producción.

Ponderadas la generalización del ordenador y las grandes ventajas del documento computarizado, escogimos dicho soporte para la creación del formulario. Teniendo presente que los programas varían al igual que el dominio de la tecnología, por ser Excel y Word dos herramientas muy comunes y también básicas, estas constituyen su modo de operación.⁴³⁰ El Registro corresponde a la primera; y a la segunda, una serie de documentos complementarios que de la mano del vídeo de un tutorial serán entregados en una carpeta digital a los usuarios. Además de la demostración animada, que valiéndose del propio formulario simula su utilización,⁴³¹ una hoja introductoria referente a la identidad, propósito y uso de los componentes facilita también su función.⁴³² El documento explicativo aborda igualmente los pormenores del almacenamiento, puesto que, contrario a los cuestionarios que proceden del campo de la conservación, la intención de este Registro no es que sea devuelto.⁴³³ No obstante, de su preservación dependerá el que pueda servir eventualmente a prácticas como la conservacionista y a otras áreas del conocimiento.⁴³⁴ Mientras que el formato digitalizado facilita el almacenaje y maximiza su capacidad, también disminuye la probabilidad de que se extravíen o se destruyan

⁴³⁰ No empecé la facilidad de manejo de los programas seleccionados, conscientes de que entender el uso del instrumento es un asunto prioritario incorporamos a él distintas herramientas para explicar su funcionamiento (estas se describen a continuación). Procuramos también su funcionalidad haciendo una versión para el sistema operativo de ordenadores tipo PC y otra para Mac.

⁴³¹ La simulación cuenta con datos y documentos verdaderos de la pintura *Nagasaki* de Eric French, que en beneficio del diseño del Registro el artista facilitara.

⁴³² Véase para acceder al Registro Morfológico de la Pintura y todos sus documentos el Documento 53 en los Apéndices Documentales.

⁴³³ Considerando lo celosos que algunos artistas son con este tipo de información, opinamos que mientras menos atado esté el registro morfológico de sus obras al comisario o conservador, más probabilidad habrá de que los objetos sean documentados de este modo por su propio autor y de que datos provenientes de la fuente primaria sirvan en un futuro a los propósitos de la conservación.

⁴³⁴ Incluso, el mercado de obras de arte podría beneficiarse. Aunque este documento no garantice la conservación del objeto, al viabilizar su correcta preservación puede fomentar el intercambio de bienes a veces muy costosos, cuya venta dependa de cuán segura sea la pieza y, por lo tanto, la inversión.

los documentos, siendo esta otra ventaja muy importante de la naturaleza de dicho instrumento.⁴³⁵

El diseño del Registro responde, sobre todo, al de los modelos que se imparten en la academia para documentar la morfología de las obras y su estado de conservación, como también al de otros de la misma estirpe, entre ellos, el de la SBMK⁴³⁶ que recomienda el Instituto Holandés para el Patrimonio Cultural (ICN). Sin embargo, su división de la pintura por estratos no obedece al orden más riguroso, sino que prioriza el medio y algunas tendencias actuales de creación como la falta de barniz y de preparación.⁴³⁷ Receptivo también a otras de carácter más generalizado como la del uso de la tecnología y de la Internet, asume las características principales de los distintos tipos de formulario que tan habitualmente se completan en la Red. Al igual que estos, consiste de una serie de íconos y de campos cuyas respuestas en su mayoría se resuelven pulsando una flecha para seleccionar entre las opciones que acto seguido ofrece un listado. De faltar contenido, el usuario puede añadirlo manualmente utilizando un espacio en blanco. Si deseara indicar algo de forma más amplia a la manera de comentarios, podrá hacerlo en una plantilla vacía adjuntada al formulario en la que, incluso, es posible volcar archivos fotográficos. Los enlaces a este y a otros documentos, como una serie de tablas que también diseñáramos para promover y facilitar entradas más detalladas, y la posibilidad de crear nuevos

⁴³⁵ Independientemente de la probabilidad de que los documentos se extravíen disminuya en el depósito digital, la hoja introductoria orienta al usuario sobre la importancia de hacer varias copias de seguridad, incluso impresas, y colocarlas en distinto lugar. Además del espacio que ofrece el propio ordenador, se estima necesario el uso de discos externos y el repositorio virtual.

⁴³⁶ Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo.

⁴³⁷ Ambas características esenciales de la pintura de Báez, el Registro las considera, tanto en su contenido como en su ordenación. El instrumento, que no es un informe conservacionista, sino una herramienta para el artista, asume la postura de este antes que la del conservador.

vínculos para enlazar vídeos representan el aspecto interactivo del instrumento.⁴³⁸ Asimismo, varias pestañas de color rojo o *hot spots* que se activan al contacto con el cursor, muestran momentáneamente casillas explicativas que aclaran posibles dudas, ofrecen ejemplos y regulan la entrada de información. Las casillas informativas y los largos listados de materiales son los que principalmente estandarizan el contenido, de modo que este pueda ser más útil para la investigación. Por otra parte, la provisión de los datos contestan el documento en su mayoría para aplacar el tedio que a algunas personas provoca llenar formularios. En este sentido, basar el diseño del Registro, sobre todo, en el de la plantilla virtual, además de sacar partido a la conveniencia de su familiaridad y de su interactividad, aprovecha la agilidad con que se puede completar. Así también, la posibilidad de alterar sus datos, no solo sirve para adaptar el Registro a las realidades de otras regiones y sus mercados, sino para que el usuario lo “costumice” haciendo de él una herramienta más atractiva y eficiente de trabajo.⁴³⁹

El Registro morfológico de la pintura es un formulario breve y sencillo que consiste de tres partes. La primera corresponde esencialmente a la ficha técnica del objeto; la segunda, a su morfología y la tercera, a una sección para adjuntar otros documentos. Con un total de siete campos, la parte introductoria es la única que cuenta con blancos en los que es necesario ingresar por escrito la información. Aparecen en el siguiente orden los espacios para indicar: el **título de la obra**, sus **dimensiones**, su **fecha de comienzo y de finalización**, su **autor o autores**, el

⁴³⁸ Tanto la plantilla vacía, como los demás documentos que ya están enlazados al formulario cuentan con un mismo encabezamiento que a modo de instrucción indica al usuario introduzca en dicho espacio el título y año de la obra. De esta manera si se pierde el enlace entre el Registro y el documento o estos se extravían en su formato impreso, se sabrá a qué obra corresponde la información.

⁴³⁹ En la segunda hoja del Registro se encuentra accesible y organizada mediante columnas con encabezamientos su base de datos. La hoja informativa advierte al usuario sobre la posibilidad de acceder a ella para hacer cambios.

nombre de la **persona que llena el registro si no es el autor**, su **relación con el artista** y la **fecha de entrada de los datos** o fecha en que el formulario se completó (Fig.1).

REGISTRO MORFOLÓGICO DE LA PINTURA

Título de la obra: _____

Dimensiones: _____ (A x A x P) ▼

Fecha de comienzo y finalización: ____ / ____ (aaaa / aaaa) ▼

Autor o autores: _____

Persona que llena el registro si no es el autor: _____

Relación con el artista:

Fecha de entrada de los datos: ____ / ____ (mm / aaaa)

Fig.1 Encabezamiento del Registro.

De las pestañas interactivas, la primera acompaña la indicación de las dimensiones del objeto, cuyo orden se establece entre paréntesis y responde a los estándares museográficos. El recuadro explicativo que se activa al coincidir el cursor con el también denominado *hot spot* indica el significado de las iniciales correspondientes al alto, al ancho y también a la profundidad, puesto que en la pintura contemporánea a menudo el objeto bidimensional cobra tridimensionalidad. Las instrucciones piden, además, que al lado de las medidas se especifique el sistema de medición empleado, sea este el métrico o el anglosajón. (Fig.2).

Dimensiones: _____ (A x A x P) ▼

Fecha de comienzo y finalización: ____ / ____ (aaaa / aaaa) ▼

Autor o autores: _____

Introduzca el alto, el ancho y, de ser el caso, la profundidad de la obra. Especifique si el sistema de medidas que está utilizando es el métrico (cm.) o el anglosajón (pulg.).

Fig.2 Detalle de la casilla explicativa correspondiente a las dimensiones de la obra.

Una segunda pestaña aparece en el siguiente campo, que se refiere a la fecha. Teniendo en cuenta que la creación de una obra de arte puede conllevar años es importante saber tanto su inicio como su culminación, ya que de haber pasado mucho tiempo, esto arrojaría información importante acerca de los materiales y su comportamiento. Nuevamente se especifica entre paréntesis el modo de ingresar los datos y otra caja de texto que describe el contenido, ofrece una explicación (Fig.3).

The image shows a form interface with two rows. The first row is labeled 'Dimensiones:' followed by a text input field and the placeholder '(A x A x P)' with a small red arrow icon. The second row is labeled 'Fecha de comienzo y finalización:' followed by two text input fields separated by a slash, with the placeholder '(aaaa / aaaa)'. A yellow tooltip box points to the second input field, containing the text 'Introduzca los cuatro dígitos del año.'

Fig.3 Detalle de la casilla explicativa correspondiente al año de inicio y conclusión de la obra.

El registro tampoco descarta la obra colaborativa, lo que también es común en la gesta artística contemporánea y, por lo tanto, el blanco alusivo al nombre del artista considera la posibilidad de más de un autor. Por otro lado, consciente de que muchos de ellos tienen asistentes y de que la iniciativa de registrar la obra pueda, incluso, tenerla otro individuo,⁴⁴⁰ el Registro es inclusivo de la identidad de estas personas y de su vínculo con el creador. Para indicar dicha relación aparece por primera vez la alternativa de hacer una selección. Una casilla explicativa advierte al usuario la necesidad de pulsar el recuadro donde irá la respuesta, de modo que pueda acceder al listado oprimiendo a su vez una flecha. Sus opciones incluyen al **asistente**, al **cónyuge o equivalente**, al **curador o comisario**⁴⁴¹ y, como en todas las enumeraciones subsiguientes, la posibilidad de indicar **otro** mediante el escogido de dicha palabra. De ocurrir lo último, un espacio en blanco al pie de los recuadros siempre ofrece la oportunidad de especificar.

⁴⁴⁰ Visualizamos, por ejemplo, el que este instrumento pueda servir a colecciones museológicas que mediante el uso del Registro documenten sus obras enviando representantes a preguntar dichos datos al autor.

⁴⁴¹ En Puerto Rico se denomina curador al comisario.

La casilla de texto que esta vez brinda la explicación, advierte que en caso de ser un comisario el espacio también servirá para indicar el nombre de la institución (Fig.4).

Persona que llena el registro si no es el autor:

Relación con el artista:

Fecha de entrada de la obra:

Relación con el artista:

- Asistente
- Cónyuge o equivalente
- Curador o Comisario
- Otro

Pulse el recuadro para que aparezca la flecha que le dará acceso a las opciones y escoja una. Si seleccionó Curador o Comisario, indique la institución que representa en el espacio en blanco que le sigue. El mismo espacio servirá para especificar, en caso de seleccionar Otro.

Fig.4 Detalle del listado y casilla explicativa correspondientes a la relación con el autor de otras personas que pueden asistir en el registro.

Finalmente, la primera parte del formulario procura la fecha de la entrada de los datos (Fig.1). Sabida es la repercusión que el tiempo puede tener sobre la memoria del autor, de ahí que sea importante medir el que ha pasado entre la ejecución del objeto y el momento de la documentación. Así el Registro haya sido diseñado con el interés de que se documente la obra cerca de su ejecución, esto puede no ocurrir, además de que también es posible que la herramienta sea utilizada ulteriormente para otro tipo de investigación.

La segunda parte del Registro es la más importante. La misma se refiere a los materiales y sus marcas y, de estos no ser comerciales, a su preparación. Es también la sección más amplia, con un total de ocho categorías principales y una cuarentena de listados de selección.⁴⁴² El primer renglón define a grandes rasgos el **tipo de obra** como una **pintura**, un **medio mixto** u **otro**, a modo de tercera opción.⁴⁴³ Tomando en cuenta que las instrucciones correspondientes al

⁴⁴² Las categorías se jerarquizan visualmente mediante el tamaño de la letra para facilitar la distinción entre las distintas partes de esta sección. Las subcategorías de la **marca** el **tipo** y la **descripción** tienen un tamaño menor.

⁴⁴³ Desconocemos, en realidad, los verdaderos límites del objeto pictórico, por eso en este caso la inclusión de **otro** es una opción. Como ocurriera con los *combines* de Robert Rauschenberg, el artista contemporáneo inventa nuevas formas de clasificar sus obras. Dicho término, ideado espontáneamente por el líder del Arte pop cuando la

apartado de la **Relación con el artista** puedan haber pasado por desapercibidas si el que llena el formulario es el propio autor, una casilla explicativa retoma dicha explicación (Fig.5).

Fig.5 shows a form section titled "Tipo de obra:". Below the title is a dropdown menu with three options: "Pintura" (checked), "Medio mixto", and "Otro". To the right of the dropdown is a yellow callout box with the text: "Recuerde pulsar el recuadro para que aparezcan las opciones y si selecciona Otro, especificar en el espacio que le sigue."

Fig.5 Detalle del listado y casilla explicativa correspondientes al tipo de obra.

La segunda categoría se refiere a los **medio(s) pictórico(s)** de creación. Puesto que el Registro no descarta que una misma obra pueda tener varios, aún circunscribiéndose a los más generalizados, ofrece tres recuadros para su inclusión.⁴⁴⁴ Paralelamente, otros tres enumeran marcas de pintura, cuyo orden alfabético también presente en la mayoría de los listados, facilita la identificación (Fig.6).⁴⁴⁵

Fig.6 shows a form section with two columns. The left column is titled "Medio(s) pictórico(s):" and has three numbered input fields (1, 2, 3) for listing pictorial media. The right column is titled "Marca(s):" and has three corresponding input fields for listing paint brands. Both columns have a document icon with a red flag in the top right corner.

Fig.6 Detalle del renglón de los medios pictóricos.

rara identidad de sus híbridos entre pintura y escultura fuera cuestionada a mediados del siglo pasado, es hoy un modo aceptado de clasificación.

⁴⁴⁴ De la mano de medios tradicionales también figuran algunos más experimentales como la pintura industrial y la de aerosol. Al lado, un número identifica cada encasillado para evitar la confusión.

⁴⁴⁵ Salvo algunos listados breves en los que se determinó que la jerarquía era prioridad, en los demás, sobre todo aquellos muy largos, el orden alfabético procura su mayor utilidad. Este es uno de los más extensos y cuenta con alrededor de 60 marcas de pintura reconocidas.

Tanto el renglón del medio, como el de la marca cuentan con el ícono de un documento Word al lado de una pestaña. En caso de haber preparado la pintura, mediante un clic sobre el primero el usuario podrá acceder a una tabla para indicar el **pigmento**, el **aglutinante** y su **proporción**.⁴⁴⁶ Si bien tres columnas dividen de dicho modo los datos a ingresar, quien utilice esta, así como también las otras tablas, puede cambiarlas contribuyendo a su versatilidad.⁴⁴⁷ Una nota al pie del documento ejemplifica, por último, la forma en que la proporción del pigmento y el aglutinante se debe de representar. Por su parte, el segundo ícono da acceso a otra tabla que, basada en cómo Myrna Báez y muchos artistas hoy pintan, ofrece la posibilidad de indicar los distintos colores que se han utilizado de acuerdo a su marca particular (Fig.7).⁴⁴⁸

Medio(s) pictórico(s):

1

- ✓ Acrílico
- Acuarela
- Aerosol
- Encáustica
- Esmalte
- Gouache
- Óleo
- Pintura industrial (aceite)
- Pintura industrial (agua)
- Temple de cola
- Temple de huevo
- Otro

De haber preparado la pintura indique el pigmento, el aglutinante y su proporción presionando el ícono.

De haber empleado distintas marcas comerciales, indique el color y la marca correspondiente presionando el ícono.

Fig.7 Detalle de uno de los listados y casillas explicativas correspondientes a los medios pictóricos y su marca.

⁴⁴⁶ Véase para la Tabla 1 del Registro, el Documento 53 de los Apéndices Documentales.

⁴⁴⁷ Es posible añadir columnas o cambiar sus encabezamientos, por ejemplo. En el caso de Eric French hizo lo segundo para poder indicar la proporción del medio gel que incorporó a una pintura comercial.

⁴⁴⁸ Para pintar un mismo cuadro Báez, por lo general, utiliza distintas marcas comerciales. Debido a que las fórmulas de la pintura varían según el fabricante, esta información también es importante. Véase para la Tabla 2 del Registro, el Documento 53 de los Apéndices Documentales.

Titulado **Otro(s) medio(s)**, un tercer renglón documenta la incorporación a la obra de otro tipo de materiales, siendo de todos los renglones el más experimental. Las posibilidades son tan abarcadoras que es también el único en el que, además de un segundo recuadro, se añade un espacio en blanco debajo de los listados para que se pueda especificar aún más. Buen ejemplo de ello es la alternativa de la materia orgánica, la que a su vez se subdivide en animal, corporal y vegetal, posibilidades que podrían seguir desglosándose de forma casi infinitesimal (Fig.8).

Otro(s) medio(s):	Marca:
1 <input type="text" value="Materia orgánica"/>	<input type="text"/>
<hr/>	<hr/>
Tipo:	
<input type="text" value="Materia orgánica (vegetal)"/>	
<hr/>	
Descripción:	
<input type="text" value="Tierra"/>	
<hr/>	

Fig.8 Detalle del renglón de los otros medios con respuestas.

Aditivos como el **barniz**, la **cera**, el **gel** y la **pasta de modelar** componen la categoría subsiguiente (Fig.9). Aquí también hay un total de tres recuadros, acompañados cada uno de otros tres que permiten detallar el tipo de aditivo seleccionado.

Aditivo(s):	Marca:
1 <input type="text" value=""/>	<input type="text"/>
<hr/>	<hr/>
<div style="border: 1px solid gray; padding: 5px; width: 200px;"> <input checked="" type="checkbox"/> Barniz <input type="checkbox"/> Cera <input type="checkbox"/> Gel <input type="checkbox"/> Pasta de modelar (modeling paste) <input type="checkbox"/> Polímero <input type="checkbox"/> Otro </div>	
<hr/>	

Fig.9 Detalle del listado correspondiente a los aditivos.

Para refinar los datos, lo mismo caracteriza las próximas categorías del **soporte**, **preparación** y **barniz**. La primera, influenciada también por la pintura de Báez, específicamente por la cantidad de obras suyas que cuentan con un soporte combinado, facilita dos parejas de recuadros (Fig.10).

The form is divided into two main sections: 'Soporte(s):' and 'Marca:'. Under 'Soporte(s):', there is a dropdown menu with a list of materials: Cartón, Cristal, Madera, Metal, Papel, Plástico, Tela, and Otro. The first item, 'Cartón', is selected and marked with a checkmark. To the right of the dropdown, there are three horizontal input fields. Under the 'Marca:' section, there are two horizontal input fields.

Fig.10 Detalle del listado correspondiente al soporte.

Por otra parte, el renglón de la **Preparación** ofrece solo una, junto a la tercera tabla que adjuntada al documento sirve en este caso para detallar los pormenores de la fórmula cuando esta ha sido preparada (Fig.11). Prácticamente idéntica a la primera, cuatro columnas identifican los

The form is divided into two main sections: 'Preparación:' and 'Marca:'. Under 'Preparación:', there is a text input field, followed by a horizontal line, and then a 'Tipo:' label with another text input field. To the right of the 'Preparación:' section, there is a yellow tooltip box with the text: 'De haber hecho la preparación indique la carga y el aglutinante, así como cualquier aditivo y su proporción, presionando el ícono.' An arrow points from a small icon (a document with a 'W' logo) to this tooltip. Under the 'Marca:' section, there are two horizontal input fields.

Fig.11 Detalle de la primera casilla explicativa correspondiente a la preparación.

espacios correspondientes a la **carga**, al **aglutinante**, a los **aditivos** y a la **proporción** y una nota al calce nuevamente explica su modo de representación.⁴⁴⁹ Ya que muchos pintores contemporáneos como Báez frecuentemente utilizan el soporte crudo, dicha categoría indaga en primer lugar si la obra no tiene preparación. Junto a la opción de **ninguna**, aparecen la que se encuentra **integrada al soporte** comercial y la que ha sido **aplicada** por el artista o su asistente. Para que no haya duda sobre la segunda alternativa, este listado es el único que tiene una pestaña y casilla con su explicación (Fig.12).

The image shows a digital form interface. On the left, under the heading 'Preparación:', there is a dropdown menu. The menu is open, showing three options: 'Ninguna' (with a checkmark), 'Integrada al soporte', and 'Aplicada'. A yellow callout box with a pointer to the 'Integrada al soporte' option contains the text: 'Escoja la opción Integrada al soporte si al comprarlo este ya estaba preparado.' To the right of the 'Preparación:' section is a 'Marca:' section with an empty text input field. There are also some empty text boxes below the dropdown menu.

Fig.12 Detalle del listado y segunda casilla explicativa correspondientes a la preparación.

De la misma manera que el formulario considera la falta de una capa preparatoria, este contempla el que la obra tampoco tenga **barniz**. Además de **ninguno**, el **polímero**, la **resina natural** y la **resina sintética** son las opciones a escoger en dicho renglón, que admitiendo la posibilidad de la mezcla posibilita a la vez dos parejas de recuadros para su contestación. Acompañado por una última tabla adjunta muy parecida a las otras, esta ayuda a detallar la **resina**, el **disolvente** y su **proporción** (Fig.13).⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Véase para la Tabla 3 del Registro, el Documento 52 de los Apéndices Documentales.

⁴⁵⁰ Véase para la Tabla 4 del Registro, el Documento 52 de los Apéndices Documentales.

Barniz:

1

- ✓ Ninguno
- Polímero
- Resina natural
- Resina sintética
- Otro

Marca:

De haber preparado el barniz indique la resina, el disolvente y su proporción, presionando el ícono.

Fig.13 Detalle de los listados y casilla explicativa correspondientes al barniz.

Si algo aprendimos sobre la intención de la artista entrevistando a una pintora como Myrna Báez, fue la importancia del aspecto final de sus obras. Por ende, lo último que aborda el formulario es el **acabado, brillante, mate o combinado** (Fig.14).

Acabado:

- ✓ Brilloso
- Mate
- Combinado
- Otro

Fig.14 Detalle del listado correspondiente al acabado.

La tercera parte del Registro consiste de documentos adicionales que el usuario puede colocar en una serie de plantillas vacías enlazadas de antemano. La habitualidad con que actualmente se anejan documentos digitales, sobre todo mediante el correo electrónico, queda reforzada por el empleo del masificado ícono de la presilla para identificar la presencia de dicha herramienta y la posibilidad de su utilización. Una casilla de texto contigua sugiere el tipo de archivos, su organización y su denominación para que puedan ser identificados una vez formen

parte del formulario. Ante la facilidad y calidad de la documentación fotográfica digitalizada y la accesibilidad de sofisticadas cámaras integradas a casi todo teléfono y aparato electrónico de comunicación, se prioriza la fotografía de la obra completa, de sus detalles, e incluso, de bocetos, etiquetas de materiales y de sus hojas técnicas de información (*information o data sheets*).⁴⁵¹ Del mismo modo se recomienda que desde el repositorio del documento anejado se creen enlaces a vídeos documentales del proceso de creación (Fig.15).

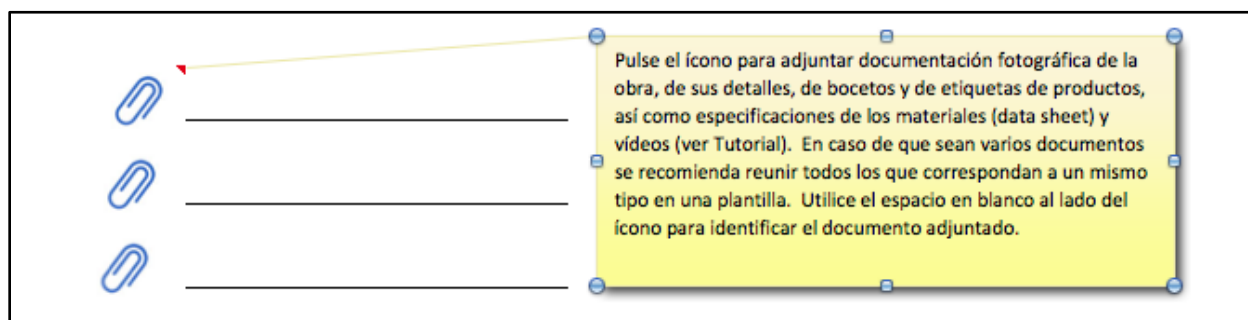


Fig.15 Detalle de la casilla explicativa correspondiente a los anejos.

Ante la importancia del estudio de los materiales como pivote de la conservación y la falta de un terreno morfológico común en el arte contemporáneo que dificulta su preservación, los especialistas buscan mediante prácticas como la documentación homogeneizar la base de su actuación. Recabar información de forma estandarizada acudiendo a la fuente primaria ha demostrado, sin duda, ser parte de la solución. No obstante, la generalización del modo de obtener y de registrar los datos de un fenómeno artístico tan amplio como impredecible parece ser insuficiente, de no generalizarse igualmente el registro morfológico de la obra por parte del autor. Según el conservador Pieter Keune “si queremos recoger información que sea valiosa para la conservación del arte moderno en el futuro, tenemos que seleccionar las opciones - y tenemos que hacerlo ya”, añadiendo que “si desarrollamos estándares para los materiales de

⁴⁵¹ No contar con fotografías detalladas de sus obras recién finalizadas fue, por ejemplo, una de las cosas que más lamentó Báez durante nuestra documentación.

forma más extensiva, los artistas puede que comiencen a documentar los materiales que utilizan como cosa normal...”⁴⁵² Cuando, además, el también presidente de la Fundación para los Materiales de Artistas dice que, “para realizar esta labor deben unir fuerzas los fabricantes, vendedores, artistas, conservadores, organizaciones... y especialmente las escuelas de arte,” el contexto formativo sale a relucir. La implementación del registro de los materiales como una herramienta más de trabajo entre los tantos artistas que hoy reciben instrucción abonaría a lo beneficiosas que para esta práctica conservacionista son, tanto su participación como la estandarización.⁴⁵³ Apoderar al artista y hacerlo desde entonces mediante instrumentos como el que aquí se propone, de modo que su voz también conste sin necesidad de un interlocutor, son algunas de esas decisiones importantes y apremiantes que entendemos ha de tomar la conservación mediante documentación.

⁴⁵² Hummelen, Ijsbrand y Dionne Sillé. op. cit., pág. 157. Traducción de la autora. (“If we want to collect information which will be valuable to the conservation of modern visual art in the future, we have to make some choices – and we have to make them now. If we develop standards for art materials more extensively, artists may begin to document the materials they use as a matter of course...” Texto original.)

⁴⁵³ Ídem. Traducción de la autora. (“For all of this work, the manufacturers, retailers, artists, conservators, organizations... and especially the art schools must join forces.” Texto original.)

CONCLUSIONES

*Entre los hechos y las cosas están las hechuras,
las cosas hechas por el hombre: las obras.*

Octavio Paz

En su ensayo “Collecting and Archiving Information from Living Artists for the Conservation of Contemporary Art”, IJsbrand Hummelen y Tatja Scholte, habiendo expuesto el origen a finales del siglo XX de la rama conservacionista especializada en los nuevos modos de creación, se preguntan “por qué el significado de la opacidad, apariencia mate y tridimensionalidad de las superficies... de la pintura moderna demoró tanto en recibir finalmente una respuesta canónica” por parte de la restauración.⁴⁵⁴ La innovación de dichas cualidades y del alto grado de experimentación explica en gran medida el rezago de la reacción, mientras que la novedad de tener que intervenir un fenómeno artístico todavía reciente provocó igualmente la demora en el desarrollo de métodos adecuados de conservación. Si bien, al lidiar con un patrimonio que no era producto de su presente, la perspectiva histórica obraba a favor del conservador, preservar el arte contemporáneo conllevaba la dificultad de conservar obras que son el pasado de un futuro ulterior.⁴⁵⁵ No obstante, en la también novedosa posibilidad de colaborar con quien las creó, la práctica conservacionista halla una manera de enfrentar objetos a menudo muy experimentales y de procurar su correcta transmisión.

⁴⁵⁴ Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield, op. cit., pág. 39. Traducción de la autora. (“... why did it take this long for the significance of the opacity, mattness, and three dimensionality of ... surfaces of modern paintings to finally receive a canonical response ...?” Texto original.)

⁴⁵⁵ Este concepto lo desarrolla el reconocido crítico de arte y profesor de filosofía de la Universidad de Columbia, Arthur C. Danto, en el ensayo “Looking at the Future. Looking at the Present as Past”. (“Mirando el futuro. Mirando el presente como pasado” Traducción de la autora.) Véase para leer el ensayo: Corzo, Miguel Ángel (editor). *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, (Getty Publications, Los Ángeles, EE.UU., 1999.)

El que la documentación del artista que con dicho propósito hace el comisario o el conservador hoy sea, según Sofía Gomes, parte integral de las prácticas museológicas de casi toda colección importante, demuestra la utilidad de esta reciente metodología de preservación. La documentación en general es tan determinante que dice la conservadora, “esta se encuentra en los fundamentos de todo museo y está ganando importancia, principalmente en el arte moderno y contemporáneo, donde... juega un papel clave en la conservación de una colección.”⁴⁵⁶ Al depender de la participación del autor, la acogida de la conservación mediante documentación también evidencia el interés que tienen los artistas de que puedan ser conservados los objetos de su creación.⁴⁵⁷ La opinión de Erich Gantzert-Castrillo luego de que en la década del 1970 confrontase una “resistencia férrea y fuertes reservas, particularmente entre artistas jóvenes” cuando por medio de cuestionarios llevaba a cabo sus primeros esfuerzos de documentación, es que los creadores de la plástica contemporánea están cada vez más abiertos a enfrentar asuntos relacionados a la conservación.⁴⁵⁸

Como bien apunta Gantzert-Castrillo, este cambio de consciencia es resultado de otra transformación, “... el rol del artista como productor ha cambiado en nuestra sociedad

⁴⁵⁶ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“... it is at the foundation of any museum and is gaining greater importance, particularly in modern and contemporary art, where documentation has a key role as part of conservation practices within a collection.” Texto original.) Añade Gomés que para muchas de estas instituciones es inclusive un instrumento de seguridad importante. El valor de este tipo de documentación nos hace pensar en la causa del saqueo del Museo del Cairo, producto del registro deficiente y hasta inexistente de su colección. Esta pérdida de una cantidad significativa de piezas invaluable es quizá el escenario más impactante del robo y destrucción de los tesoros de la antigüedad descrito por Sharon Waxman en su libro *Loot. The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World*.

⁴⁵⁷ Como afirmara Jan Riezenkamp en el discurso inaugural del simposio Modern Art: Who Cares?, los artistas “no quieren ver sus obras expuestas como cadáveres en un mausoleo. A estos les apena el estado de deterioro de sus trabajos. Quieren una obra de arte viva que el público pueda disfrutar.” (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 240.) Traducción de la autora. (“[artists] don’t want to see their works laid out like corpses in a mausoleum. They are grieved by the physical deterioration of their works. They want a living work of art for the public to experience.” Texto original.)

⁴⁵⁸ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit., pág. 130. Traducción de la autora. (“stiff resistance and strong reservations, particularly among younger artists” Texto original.)

consumista. Ahora los artistas se enfrentan a muchas interrogantes sobre la durabilidad de sus obras y se espera de ellos una contestación.”⁴⁵⁹ Descrita por Vargas Llosa como una civilización en la que prevalece el flujo de lo reemplazable entre individuos acostumbrados a sustituir una cosa por otra nueva y “mejor”,⁴⁶⁰ añade el conservador alemán que cuando se trata de bienes culturales nuestra sociedad resiente que su estado no haga eco del momento de la ejecución.⁴⁶¹ En la dinámica consumista “el valor económico más alto se equipara a la apariencia más prístina de la obra de arte”, tomando las palabras del jefe de conservación del Museo de Arte Moderno de Nueva York.⁴⁶² Por lo tanto, como explica el reconocido galero de importantes nombres de la plástica contemporánea, Donald Young, las piezas difíciles de conservar disminuyen el valor de la inversión.⁴⁶³ El mercado, “un motor muy poderoso y decisivo” en el mundo del arte contemporáneo y en la toma que en este se hace de casi cualquier decisión,⁴⁶⁴ afecta sin duda la práctica de la conservación. Sus intereses, unidos a los del museo, el conservador y el historiador, fomentan igualmente el intercambio del artista con el restaurador.

⁴⁵⁹ Ídem, pág. 129. Traducción de la autora. (“... the role of the artist as a producer within the current consumer society has changed. Artists are now fielding an increasing number of questions on the durability of artworks and they are expected to provide answers to them.” Texto original.) Según este experto los artistas “saben cuánto disgusto causan los daños que sufren las obras en su transportación y exhibición, y conocen los problemas que pueden surgir entre los museos, los coleccionistas y los conservadores.” Traducción de la autora. (“They know how annoying transportation – and exhibition – related damage is, and they are acquainted with the problems that may arise among museums, collectors, and conservators.” Texto original.)

⁴⁶⁰ Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012, pág. 47.

⁴⁶¹ Corzo, Miguel Ángel (editor), op. cit.

⁴⁶² Ídem, págs. 22 y 165. Traducción de la autora. (“the highest dollar value is equated with a pristine appearance of the work of art.” Texto original.)

⁴⁶³ Mientras que esto lleva a marchantes y coleccionistas privados a evitar dichas obras, de acuerdo al Código de Ética del ICOM los museos tampoco deben de adquirir objetos que no puedan conservar. (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 308.)

⁴⁶⁴ Ídem, pág. 21. Traducción de la autora. (“a very powerful and decisive engine in the art world’s decisions.” Texto original.)

La relación entre los artistas y los profesionales de la restauración comienza en algunos casos desde el proceso de creación. Un museo como el MOMA, por ejemplo, “recibe muchas llamadas telefónicas de artistas preguntando si algunos materiales específicos o combinaciones de estos serán duraderos”, de acuerdo a su conservador jefe James Coddington.⁴⁶⁵ De la misma manera que los conservadores ven en los autores de las obras un recurso invaluable para el trazado de estrategias y tratamientos de preservación, al haberles suplantado como quienes mejor conocen sobre los materiales y su manipulación, los artistas también identifican en ellos una fuente importante de información.⁴⁶⁶ Este contacto temprano del artista con el restaurador, no solo viabiliza la producción de objetos más estables, sino que prepara mejor a ambas partes para el tipo de colaboración que requiere la conservación mediante documentación.

Opina Sofía Gomes que “la colaboración entre ambos, el conservador-restaurador y el artista, es extremadamente importante en la conservación, reinstalación y presentación pública de la obra de arte.” Como bien dice esta restauradora, “actualmente no es suficiente conocer sobre los materiales y las técnicas de restauración...”; en la salvaguarda del arte contemporáneo “es necesario penetrar profundamente en el universo intelectual y la filosofía del artista, ya que de otra manera estaría equivocado el punto de partida de la restauración.”⁴⁶⁷ Para muchas colecciones en las que restaurar las piezas minaría, sin embargo, el limitado presupuesto con el que de por sí cuentan para la compra de obras y su conservación, esta reciente metodología es,

⁴⁶⁵ Ídem, pág. 20. Traducción de la autora. (“[The MOMA] receives many phone calls from artists asking whether particular materials or a particular construction of materials will last.” Texto original.)

⁴⁶⁶ Ídem, pág. 127.

⁴⁶⁷ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“the collaboration between both, the conservator-restorer and the artist, is extremely important in conservation, reinstallation and public presentation of the work of art.”; “today is no longer enough to know the materials and restoration techniques...”; “it is necessary to penetrate deeply into the artist’s intellectual universe and philosophy, because otherwise the starting point of the restoration would be wrong. Texto original.)

además, un conveniente modo de prevención.⁴⁶⁸ Inquirir datos sobre los objetos recurriendo a sus creadores puede evitar tratamientos ulteriores.⁴⁶⁹ En tiempos de crisis económica a nivel mundial el potencial mitigante de la conservación mediante documentación la hace partícipe de la ideología prevencionista que especialistas de todas partes del mundo asumen como el verdadero norte de la profesión,⁴⁷⁰ adecuándola a la realidad de países que como Puerto Rico destinan pocos recursos, por muchas veces no tenerlos, a la conservación y restauración. Recurrir al artista como primera fuente de información adelanta y facilita la labor investigativa necesaria para toda intervención, ganándole tiempo muy valioso a los encargados de la preservación y ahorrándole igualmente cantidades importantes de dinero al propietario de las obras, sea este un individuo o una institución.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Sobre los gastos de intervenir las obras de una colección, dijo el fenecido historiador del arte y comisario de origen suizo Jean-Cristophe Ammann cuando dirigía el Museum Für Moderne Kunst de Frankfurt: “El resultado puede ser poco alentador cuando en el futuro tengamos que gastar el de por sí limitado presupuesto para la compra de obras de arte en su conservación y restauración.” (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 283.) Traducción de la autora. (“The result might not be so amusing when, in the future, we have to spend the already tight budget for purchases of art works on their conservation and restoration.” Texto original.)

⁴⁶⁹ Creemos en un enfoque de la práctica de la conservación mediante documentación más preventivo que otros acercamientos que resultan fundamentalmente de la necesidad de intervenir, siendo su naturaleza más remedial. Ante la alta probabilidad de que el patrimonio artístico moderno y contemporáneo se intervenga incorrectamente es importante evitar el deterioro, procurando su mínima intervención.

⁴⁷⁰ “La documentación, junto a la aplicación de prácticas de conservación preventivas en situaciones de tránsito, almacenamiento y exposición, es un área prioritaria que debe de ocupar al conservador en su labor diaria de la conservación física de la pieza, ya que de ella dependerá en gran medida su longevidad.” (Ávila, María Jesús, op. cit.) Traducción de la autora. (“A documentação constitui, junto com a aplicação das práticas da conservação preventive em situações de trânsito, armazém ou exposição, a área prioritária que deve ocupar o conservador na sua acção diária em prol da conservação física da peça, pois dela dependerá em grande parte a sua longevidade.” Texto original.)

⁴⁷¹ Explica la conservadora jefe del Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York, Carol Stringari, que si bien “el proceso de documentar requiere muchas horas y personal para organizar, entrar, archivar y actualizar los datos. [...] este tipo de documentación, en última instancia ahorra tiempo y dinero a la institución...” (Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé, op. cit., pág. 280.) Traducción de la autora. (“this process of documentation takes many hours and personnel to organise, enter data, file data and update records. [However], this type of documentation ultimately saves time and money for the institution...” Texto original.)

La historiografía, usualmente concentrada en el estudio del contexto y significado de la obra de arte versus en el de sus materiales y la intención original del autor, también se beneficia de este tipo de investigación. De acuerdo a Margarita Fernández, para la historia puertorriqueña del arte documentar de esta manera a Myrna Báez es una importantísima aportación. Afirmo la principal especialista en la vida y obra de la artista que dichas entrevistas abordan el renglón que culmina su vasta documentación. Por otra parte, la creación de un cortometraje con el material de su videograbación, demuestra la contribución que esta metodología puede hacer igualmente al cine como forma de expresión.⁴⁷²

La exhaustiva documentación y análisis del legado pictórico de Myrna Báez que expone la presente investigación cimentan en Puerto Rico, donde todavía no se practica la conservación mediante documentación, esta reciente modalidad de la preservación. En un país de exigua tradición conservacionista, cuyo numeroso y valioso patrimonio artístico, no solo es mayoritariamente moderno y contemporáneo, sino que sufre las consecuencias de la economía y del inclemente clima tropical,⁴⁷³ documentar las obras recurriendo a los artistas aportará

⁴⁷² Utilizando el material audiovisual de la entrevista grabada en el taller de la artista creamos el cortometraje *Myrna Báez: La reflexión sobre un legado*. Véase para tener acceso al cortometraje, el Documento 57 en los Apéndices Documentales. La importancia del cine documental para la historia del arte es indiscutible desde que en el 1950 el fotógrafo alemán Hans Namuth grabara a Jackson Pollock mientras el expresionista abstracto hacía sus pinturas de acción. Según la historiadora Barbara Rose, dicha documentación trastoca de forma definitiva la historia del arte al enfocar el proceso creativo, en lugar de la obra resultante. (Boxer, Sarah. "The Photos That Changed Pollock's Life", *The New York Times*, Sección "Critic's Notebook", (15 de diciembre de 1998, recuperado el 8 de febrero de 2013, <<http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html?pagewanted=all&src=pm>>.))

⁴⁷³ De acuerdo a los datos publicados por la agencia ambiental del gobierno federal estadounidense NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration), la temperatura promedio en Puerto Rico a lo largo del año 2014 fue de 82.2°F (28°C), y la humedad relativa (HR) de 77% durante las horas de la mañana y de 66% durante la tarde. Como apunta Ana Calvo, "La humedad es considerada como uno de los factores principales de alteración de los bienes culturales. [...] En unas condiciones teóricamente ideales podría fijarse el límite mínimo –tomando como referencia la respuesta de los materiales orgánicos higroscópicos ante las oscilaciones de la HR del aire- en un 45% de HR, y el límite máximo –condicionado por el favorecimiento de la proliferación de microorganismos- en un 65%. Por lo que el rango óptimo para la conservación de la mayoría de los objetos se puede situar en torno al 55% de HR, más-menos 5%, a una temperatura de 18°C, más-menos 2°." (Calvo, Ana, op. cit., págs. 117-118.) El que en Puerto Rico se supere hasta por 22% el nivel óptimo de HR y por 10 grados el de temperatura, no solo explica el riesgo que

significativamente a conservar el arte más actual. Las entrevistas a Myrna Báez sirven de modelo para que especialistas, conservadores e historiadores de la región documenten la producción artística contemporánea con miras a su conservación. En el caso de los encargados de preservar o intervenir la obra de Báez u otra vinculable, dicha documentación es una fuente aún más pertinente para el trazado certero de estrategias de conservación. La misma espera que la textura y cualidad mate de sus pinturas reciban finalmente una respuesta adecuada por parte de todos los profesionales de la restauración.⁴⁷⁴

Luego de entrevistar a Myrna Báez no cabe duda de que la retentiva del sujeto investigado puede menoscabar la amplitud y certeza de la información. En la medida en que no solo se les entreviste, sino que ellos mismos puedan hacerse cargo de registrar la constitución morfológica de los objetos durante su génesis o después de su finalización, mejores datos serán recabados y una mayor cantidad de obras comenzará a ser documentada en beneficio de su preservación. Puesto que el número de profesionales de la conservación es limitado y estos usualmente intervienen cuando las obras, muchas de ellas con una expectativa de vida breve, acceden a cierta fama de la mano de su autor, esta puede ser incluso su única documentación. El registro morfológico de la pintura contemporánea que para ello se diseñara como parte de esta disertación, será tanto más efectivo cuanto más temprano esté en poder del autor. Implementarlo como parte de cursos requisitos de materiales y técnicas o de pintura generalizaría su uso

en dicho clima corre prácticamente todo objeto artístico, sino la susceptibilidad al ataque de hongos que hemos visto específicamente sufre la pintura de Báez. Véase para las estadísticas de la temperatura en Puerto Rico: <http://www.ncdc.noaa.gov/sotc/national/2014/9/supplemental/page-1> y para las de su humedad relativa: <http://www1.ncdc.noaa.gov/pub/data/ccd-data/relhum14.txt>.

⁴⁷⁴ Por otro lado, para los artistas que deseen experimentar con una morfología y unos procesos similares a los de esta artista y que, como ella, se debatan en un entorno y clima parecidos, es una referencia para el escogido de materiales y desarrollo de técnicas consciente que de esta manera también abona a la prevención.

estandarizado entre la clase artística, cobrando sus datos mayor rigor y su contenido más utilidad para el conservador.

La diversidad y complejidad del patrimonio artístico contemporáneo inevitablemente redefine el perfil del conservador-restaurador, quien debe, como bien lo ha dicho la especialista Sofía Gomes, “relacionar los bisturís, consolidantes, espátulas, pinceles y solventes con fotografías, vídeos y manuscritos, entrevistas y guiones, documentación e inventarios para mejorar [su] labor...”⁴⁷⁵ Ante la diversidad y complejidad del patrimonio artístico actual, pretender que los creadores retomen el escogido y manipulación de sus herramientas artísticas a la manera de los maestros del pasado en pro de la estabilidad de sus obras, sería ir en contra de la libertad y experimentación que define en gran medida su producción. No cabe duda de que la conservación del patrimonio artístico contemporáneo es tan plural e interdisciplinaria como las obras que lo caracterizan y el éxito de su preservación. Así tampoco de que la “proximidad en el tiempo” con los artistas puede disminuir los problemas que el arte de nuestros días presenta a la conservación-restauración.⁴⁷⁶ Ya sea por medio de entrevistas, de cuestionarios o de formularios para que registre la morfología de los objetos que creó, es necesario apoderar al artista reconociendo su valía como fuente indispensable de información. Después de todo, las obras fueron hechas por ellos y a ellos siguen perteneciendo, y su documentación puede ser lo único que nos quede de muchos de los maravillosos objetos de su creación.

⁴⁷⁵ Gomes, Sofía, op. cit. Traducción de la autora. (“associate our scalpels, consolidants, spatulas, brushes and solvents with photographs, videos and manuscript registration, interviews and scripts, documentation and inventory to improve our work...” Texto original.)

⁴⁷⁶ Ídem.

APÉNDICES DOCUMENTALES

DOCUMENTO 1

Modelo de la Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo (SBMK, por su sigla en holandés) para el registro de obras de arte contemporáneo.

THE MODEL FOR DATA REGISTRATION

GENERAL INSTRUCTIONS FOR DATA REGISTRATION:

- Complete the model for data registration as far as possible.
- Always fill in the inventory number, date, and the name of the person who compiled the description.
- Other compulsory fields (printed in bold) must be filled in. Use the existing fields as much as possible. Use the field 'comments' at the end of each section for any comments that are not covered by the other fields.
- If the work in question comprises several, separate parts, it may be necessary to describe these individually. Use one model for data registration to describe the entire object. Then use a new form for data registration for each part. Only fill in the fields that are relevant to that specific part of the object. Do not forget to fill in the inventory number and the serial number of the part that is being described.
- Where necessary, use additional sheets to specify general information. If a field cannot be filled in, do not leave it empty. Fill in 'unknown' or 'not applicable' where necessary.
- If the accuracy of the information being provided is in doubt, indicate with a question mark (?).
- When information in a field is altered, add the name of the person who is making the alteration and the date the changes were made.
- The standardisation of the terminology used is crucial to information retrieval and automation. As far as possible, use the same key words and terms for the same concepts. Preferably use existing lists. During the working process, add the terms that are used in the museum to these lists. Periodical checks and additions will create a practical list of approved and preferred terms.
- Use standard English and recommended spelling (no slang or colloquialisms. Use the singular wherever possible. Avoid articles (definite and indefinite. Only use capitals for proper nouns.
- Names should only be written as follows: Surname, initial(s), preposition (e.g. de, du, van, von).

Examples: Maria, Nicola de

Wandesheim, Peter von

- Place names should be in order from the specific to the general.
Examples: Oxford & Oxfordshire & England & United Kingdom
Amersfoort & Utrecht & Netherlands
- Key words within in a single section should be written in order of importance, from the general to the specific.
Example: Object & plaque
- Apply the following rules for punctuation:
 - : Colon for separating different elements
 - & Ampersand when more than one key word is used in a single field
 - () Round brackets after a key word to enclose detailed information
 - ; Semi-colon in lists
 - = Equal sign for separating elements in a series

[] Square brackets to indicate indirect information

- Record data as follows:

YY-MM-DD

Note the year using four digits:

1935=1949

1920 (c.)

1889 (before)

1975-04-24

* * * * *

The model for data registration

Compiled by:

Date:

1. IDENTIFICATION

1.1 Name of institution

Examples: Moderna Museet (Stockholm)
Stedelijk Van Abbemuseum (Eindhoven)

1.2 Inventory number

Fill in inventory number. In the case of objects that consist of more than one part, give each part a serial number based on the inventory numbering. Use zeros before the numbers if the system requires this.

Examples: 1807 A-E (whole) 1807-A (table)
1807-B (chair) 1807-D (chair)
1807-C (chair) 1807-E (chair)

1.3 Artist's name

Artist's full name. Use the name most used within the art world. Where necessary, note other names by which the artist is known in round brackets. Notation: see General Instructions.

Examples: Broodthaers, M.
Constant & (Nieuwenhuis)

1.4 Complete title

Fill in full title of the work. Note possible variations separated by a semi-colon (;).

Example: **Città Irreale**

1.4.1 Identification

Name and position of the person who gave the work its title if it was not the artist.

Example: Title 1; title 2 (title changed by artist 1990-03-05).

1.5 Dating

Fill in the date the work was made.

Notation: YY-MM-DD

Examples: 1983 1980=1985
1989 (c.) 1970 (before)
1965 (after) 1975-04-24

1.6 Key word for object

Using a key word or a combination of key words from the list of approved terms, indicate here which group or what kind of art works the object belongs to. For example: assemblage, installation, environment, relief, sculpture, object, painting.

If the object belongs to different groups or types, separate the key words using ‘&’ (ampersand). When in doubt about the use of a particular key word, use a question mark in round brackets: (?).

Examples: *relief*
 object & plaque
 installation (?)

1.7 Style/movement

Using a key word or a combination of key words from the list of approved terms, indicate to which style and/or movement the object belongs. Examples: Minimalism, Conceptual Art, Photorealism, Zero Movement, Pop Art, Realism. If an object can be placed in several styles or movements, separate the key words with ‘&’ (ampersand). When in doubt about the use of a particular key word, use a question mark in round brackets: (?).

1.8 Meaning of the art work

Indicate whether the decision-making model for the object has been completed. Use a specific code to indicate where this information may be found.

N.B.: If there is no completed decision-making model, collect and record as much of the following data as possible:

- Artist's comments about the intentions underlying the work. Sources such as letters, interviews, notes, texts with notations about the use of materials, the means of presentation, means of preservation, ideas about restoration and conservation.
- Art-historical interpretations of the meaning of the work.
 See Decision-making model.

1.9 Additional comments

Record here, in full, any additional information concerning the identification.

Example: *Artist's proof.*

2. LOCATION

2.1 Location of the object

Using a specific code or sign to show where the object is situated, record the date the object was first moved to that location. Avoid unclear notations such as ‘in the cupboard, third shelf on left’. If a work consists of more than one part, state the location of each part.

Examples: *depot cupboard 5 : drawer 2 : 1990-05-12*
 depot case 057 : 1807-A (table) : 1993-07-29
 depot case 153 : 1807-B (chair) : 1993-07-29
 gallery 2 : 1996-01-14

2.2 Location of packing materials

2.3 Additional comments

Record here any additional comments about the location of the object in full.

Example: *The work should be stored horizontally.*

3. DESCRIPTION

3.1 General description

Give a short description of the art work. Record aspects such as colour, representation or other factors that are visible but which cannot be described in another field.

*Example: Table and four chairs made from waste objects of different colours and materials threaded together.
(for: 'One Space, Four Places', Cragg, Tony 1982)*

3.2 Illustration/Reproduction of the work

State here whether images of the work exist. Use a specific code or sign to indicate where the images can be found. Use a separate sheet 'Illustrations' to record as much data as possible about the images. Use the list of approved terms for 'Illustrations'.

3.3 Number of parts

State here how many parts the work consists of. Specify the separate parts in round brackets.

*Examples: 5 parts (1 table, 4 chairs)
(For: 'One Space, Four Places', Cragg, Tony 1982)
parts (Eve; Adam & plinth)
(For: 'Adam and Eve', Brancusi, Constantin 1916-1924)*

3.4 Complete: yes/no

State here whether the work is complete or not. Record – as far as possible – which parts are missing.

3.5 Certificate: yes/no

State whether there is a certificate for the work and, using a specific code or sign, indicate where the certificate can be found.

3.6 Signature: yes/no

Indicate whether the work is signed. If it is, record the following facts about the signature:

- the literal representation of the signature, where possible
- where the signature is on the object
- the method used to make the signature.

*Example: M.B. (verso) & (in red felt-tip pen(?))
(For: 'M.B.', Broodthaers, Marcel 1970-1971)*

3.7 Inscription: yes/no

3.8 Legend: yes/no

3.9 Label: yes/no

Indicate whether the work contains a legend. Delete what is not applicable and record, as accurately as possible, the literal reproduction of the inscription, legend or label. Make a sketch if necessary. Then indicate the position of the lettering on the object and how it has been applied.

Example: legend yes
tomba della caccia (upper edge of crucible) & (text has been cast with the object & partially illuminated with gold leaf).
(For: 'Tomba della caccia', Siebelt, Ben 1991)

3.10 Dimensions

Note the height x width x depth, where relevant diameter and/or circumference of the object. State the measuring unit and, in round brackets, the part of the object that has been measured. Finally state the circumstances in which the object was measured.

Examples: 78 x 308.5 x 15 cm (whole)
50 x 180 x 15 cm (freighter)
73.5 x 115 x 13.5 cm (sail boat)
whole object measured : hanging in exhibition
(For: 'Freighter and Sailboat', Oldenburg, Claes 1962)

3.11 Weight

State the object's weight and, in round brackets, indicate which part of the object has been weighed. State the circumstances in which the object was weighed.

Example: 35 kg (whole: weighed in gallery Wide White Space, Antwerp)

3.12 Material key word

Using one or more key words, indicate here from what material or materials the object has been made. Use the list of approved terms for 'materials'. Avoid using brand names as much as possible. When the precise nature of the material is not known, write a material group (e.g. wood, plastic, leather, metal etc.).

Examples: plastic
ebony & acrylic-styrene-acrylonitrile-terpolymer
wood (& mahogany)

3.12.1 Specifications

Using one or more key words, indicate what kinds of materials have been used, applying the following categories. (For this field a separate sheet entitled Material Data can also be used to provide as many details about the materials as possible.)

Example: **materials:wood plastic**
prefabricated parts: brick light bulb
reused objects: plastic bottles book
immaterial aspects: rotating movement
sound smell
additional original material/spare parts supplied by artist: blue dye
appliances/accessories: transformer slide projector

3.12.2 Condition key word

Using a key word, indicate what condition the material is in: good, moderate, bad.

n.b. The attribution of these key words is largely subjective. The exact definition of the key words should be agreed upon within the museum. This field is primarily concerned with the condition of the material.

Determining the condition of the object is highly complex. Data relevant to this can be collected using the model for condition registration.

3.12.3 Additional comments

Write in full any additional remarks about the description of the object.

4. PRODUCTION

4.1 Location of production

State where the work was made.

Examples: New York (& United States)
 Haarlem (& The Netherlands)

4.2 Production method/technique

Briefly describe how the work was made. Provide as much information as possible about the following aspects.

4.2.1 The production process used in the work

For example by the artist's own hands;
 by a company commissioned by the artist;
 in a workshop, with practical help from assistants;
 a purely conceptual work;
 a combination of the four points mentioned above

4.2.2 Production method

Example: welded tube frame

4.2.3 Tools and equipment used

Example: arc welder

4.2.4 Documents relevant to the production

Example: drawings, photographs, pictures, videos

4.2.5 Persons involved

Example: family, friends, assistants who can be consulted

4.2.6 Literature

If no information is available for this field, fill in 'unknown'.

4.2.7 Comments

Note here, in full, any additional remarks about the production of the object.

5. HANDLING AND STORAGE OF THE OBJECT

5.1 Past treatment

Indicate whether the object has undergone any treatment in the past. Describe the treatment briefly and, using a specific code or sign, indicate where data concerning earlier treatment can be found.

5.2 Completed model for condition registration

Indicate whether a model for condition registration has been completed for the object and, using a specific code or sign, indicate where these data can be found.

5.3 Storage conditions

State the preferred storage conditions for the object.

Record any details concerning:

- storage
- packing material
- climate (temperature level, rH, light level and degree of air pollution)

*Example: the object must be stored on a rack and protected by a cotton cover
temperature 10oC(±3) per 24 hrs, rH 40%*

5.4 Maintenance

Describe here the maintenance that should be carried out on the object and how often this should take place. Use a specific code or sign to indicate where the maintenance reports can be found.

5.5 Handling

Accurately describe the guidelines that apply to moving the object. Indicate the following:

- the number of people required to move the object
- what 'instruments' are needed (for instance: only handle with gloves, use a fork-lift truck to lift it)
- indicate where the object should be held for lifting and how it should be handled (for instance: do not lift from the cage construction; only handle the wheeled undercarriage)

5.6 Transportation

Indicate how and by what means the object can or should be transported. Use the separate sheet 'Transportation conditions' to list as many specifications as possible concerning transportation conditions.

5.7 Exhibition procedures

Indicate whether or not the object may be exhibited. Using a specific code or sign, state where the documentation for the decision-making process can be found. Use the separate sheet 'Exhibition conditions' to record as many details as possible about the exhibition conditions.

5.8 Lending

State whether or not the object may be lent out. Using a specific code or sign, state where the documentation concerning the decision-making process can be found. Use the separate sheet 'Lending

conditions' to record as many specifications as possible concerning the required conditions for loaning the object.

5.9 Additional comments

Any extra comments about how the object should be handled, written in full.

6. PRESENTATION/INSTALLATION

6.1 Particular conditions

State any particularities relating to whether or not special conditions are required for the installation of the object. Using a specific code or sign, indicate where these data can be found. Use the separate sheet 'Presentation/Installation specifications' to record as much information as possible.

6.2 Additional comments

Any additional comments about presentation/installation written in full.

7. LITERATURE/CORRESPONDENCE

7.1 Exhibitions, internal/external

State the title, location, place and date of internal and external exhibitions in which the object has been displayed.

Example: **Robert Ryman, London Tate Gallery beginning 1993-02-17 end 1993-04-25**

7.2 Literature on the art work

Provide a list of literature. Only literature on the object in question.

7.3 Correspondence

Indicate whether there is any correspondence about the work. Provide a brief description of the subject and use a specific code or sign to state where the correspondence can be found.

Example: correspondence: yes: dossier 1807 (acquisition and damage)

7.4 Comments

Any additional comments about literature/correspondence written in full.

8. THE ARTIST

8.1 Interview with artist: available/unavailable

State here whether an interview with the artist exists and where the transcript of the interview can be found.

8.2 General information about the artist: present/absent

Indicate whether there is a file containing general information on the artist. Using a specific code, indicate the location of this file.

n.b. If no such file exists, collect and note as many of the following facts as possible:

- personal details about the artist

- artist's address
- names and addresses of people associated with the artist
- extra information about the artist.

9. ACQUISITION

9.1 Key words for acquisition

Fill in how the museum acquired the object.

Examples: **purchase** **on loan conveyance** **exchange** **gift** **legacy**

9.2 Acquired from

Fill in the name of the person or institution from which the object was acquired.

Example: *gallery Wide White Space (Antwerp)*

9.3 Date of acquisition

Fill in date of acquisition.

Notation: YY-MM-DD

9.4 Provenance

State here whether there is information on the object from the time before it was acquired by the museum. State in brief the kind of information and, using a specific code or sign, indicate where the relevant documents may be found.

9.5 Purchase price

Fill in the price paid for the work. Indicate the exchange rate for the day the object was purchased.

9.6 Insurance value

Fill in the insurance value of the work. State the date this amount was established.

9.7 Additional comments

Record here any additional information about the acquisition, written in full.

The Model for data registration and the Model for condition registration were conceived under the supervision of the working group Registration and Documentation in the project 'Conservation of Modern Art', The Netherlands 1997.

The working group comprised:

Lydia Beerkens	conservator, Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands
Christiane Berndes	curator, Van Abbemuseum, Eindhoven
Marianne Brouwer	curator, Kröller-Müller Museum, Otterlo
Claas Hulshof	conservator, Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands
Ysbrand Hummelen	coordinator Conservation Research, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam
Pieter Keune	director, Foundation for Artists' Materials, Amsterdam
Annemiek Ouwerkerk	lecturer of art history, University of Leiden

Dionne Sillé project manager, Foundation for the Conservation of Modern Art

The models were developed by Lydia Beerkens, then conservator-researcher with the Foundation for the Conservation of Modern Art. She drew up the data registration with Maaïke Ramos-van Rossum (from a graduate project at the Reinwardt Academy, Amsterdam). The editor was Romy Buchheim, a graduate of Conservation and Management at the same Academy, who also designed the Model for data registration linked with other databases. The English version was checked by Derek Pullen, head of the conservation department at the Tate Gallery, London.

Use has been made of existing models as applied by:

- Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (computer network for data and condition registration suited to their own collection);
- Tate Gallery, London (a condition registration model for sculpture)
- Foundation Kollektief Restauratie Atelier Amsterdam (condition registration forms for modern paintings)
- Van Abbemuseum, Eindhoven (data registration model suited to their own collection)

Reference publications for information on museum registration:

- Jean Aitchison and Alan Gilchrist, *Thesaurus construction: a practical manual*, second edition, London, Aslib, 1987; 173 pages.
- Caroline Boot, Jan van de Voort, and Boy Wonder, *Handleiding voor de beschrijving van historische voorwerpen: instructies bij de Historische-Voorwerpkaart*, SIMIN, Rotterdam, 1982; 35 pages.
- Jeanne Hoogenboom, *Basisregistratie voor collecties, voorwerpen en beeldmateriaal*, IMC Foundation, Rotterdam, 1988; p. 114.
- Jeanne Hoogenboom and Jan van de Voort (ed.), *MARDOC – handleiding voor de beschrijving van afbeeldingen*, MARDOC Foundation, Rotterdam, 1982; 65 pages and 261 pages.
- *Spectrum*, the UK museum documentation standard project, compiled and edited by Alica Grant, MDA, Cambridge, 1994; Separate sheets, ISBN 0-905963-92-x
- Jan van de Voort, *Woordkontrolle en kollektie-ontsluiting: de thesaurus*, Information storage and Retrieval: an Improvement for the Accessibility of Documentation Systems?, symposium report, Stadsparkpaviljoen Groningen, 27 February 1987, InfoManagement, Groningen, 1987, pp. 26-37.
- *The Art and Architecture Thesaurus (AAT), use it*, lectures for the SIMIN's theme day at the Netherlands Office for Fine Arts (RKD) in The Hague, 22 April 1994, compiled by Jan P. van de Voort, RKD, The Hague, 1994; pp. 43-51.

© 1997/99 Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands.

No part of this model may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means without mentioning the source.

DOCUMENTO 2

Modelo de la Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo (SBMK, por su sigla en holandés) para el registro del estado de conservación de obras de arte contemporáneo.

The model for condition registration

CONDITION REGISTRATION

Name of institution:

Inventory number:

Artist:

Title:

Date:

1. DIAGNOSIS

Compiled by:

Date:

Location where examination took place:

Reason for the condition report:

1.1 Original condition (material and technique)

1.1.1 Model for data registration filled in:

yes (give reference)

no

1.1.2 Original condition:

Briefly describe the original condition – use the model for data registration.

1.2 Current condition of art work and material

1.2.1 Age of art work:

Record the age of the art work.

1.2.2 Material and/or conservation history:

Record in chronological order the changes to the materials and the restoration work that has been carried out in the past, including names of conservators/restorers, dates and reasons where possible.

Changes that can only be inferred through comparing photographs from different dates should also be mentioned, as well as changes that can be read from the present state of the objects, even if the executor, date or the reason for the changes cannot be traced.

1.2.3 Storage history:

Record in chronological order where the art work has been stored up until now and the storage conditions. The storage history should be traceable from the 'Location' field of the completed model for data registration.

Relocation, internal exhibitions and lending history also belong to the storage history.

- 1.2.4 Illustration, visual and audio material:
Specifically in relation to the current condition or damage. For general photographs refer to the representative photographs named in the model for data registration. (Enumerate with dates, photographer, brief description and location.)
- 1.2.5 Dimensions:
State the dimensions of the whole work and/or the parts to compare with the dimensions recorded in the model for data registration. Indicate the accuracy of the measurements. Where necessary record how much space the work occupies when installed in a gallery.
- 1.2.6 Weight:
State the weight of the work and/or the parts. If the weight is not known, provide an approximation.
- 1.2.7 Description of Condition:
The subdivision of this field is flexible, depending on the sort of object, and may be adapted to follow a logical/relevant order.
Examples:
1.2.7.1 Describe the general condition of the whole and/or each part according to:
Deterioration within the art work:
a. Effect of materials on each other within the work (chemical/ physical)
b. Effect of construction, weight, electricity, mechanisms, other
Damage from external sources:
a. Physical (mechanical damage, breakage, falls etc.)
b. Chemical (climate, air composition, light etc.)
Condition of previous restoration work:
Parts that have been renewed or replaced by, for instance, a copy (transformer, neon)
1.2.7.2 Describe the present condition of material, supplemented with an enumeration of the material that has been added later where necessary.
1.2.7.3 Provide a prognosis for the increase in soiling, deterioration and the decay of the existing construction of the work.
- 1.2.8 Additional research required for a complete diagnosis: yes/no
1.2.8.1 Literature
1.2.8.2 Interview the artist
1.2.8.3 Question (former) museum workers
1.2.8.4 Microscopic examination
1.2.8.5 Scientific analysis of materials
1.2.8.6 Other:
- 1.2.9 Current situation, results of additional research

Conclusion current condition:

1.3 Compare the current condition with original condition

- 1.3.1 Comparison: the following sections may be used where relevant:
1.3.1.1 Visual comparison
1.3.1.2 Immaterial parts (perceptible features such as smell, light, movement): refer to sample material, videotapes, audiotapes etc.
1.3.1.3 Aesthetic function: research whether the art work can function materially and technically in its current condition. Use the model for data registration for the original condition to establish

this (headings Description, Production and Identification). Consult the conservator or other experts who are familiar with the work.

1.3.2 Additional research to determine differences: yes/no

Inform the artist of the condition

Consult the artist

Consult the curator/director

Consult the owner (if the work is on long-term loan)

Consult external experts (conservators, manufacturers, institutes)

Literature (conservation and/or material-technical information)

Initiate photographic or other form of documentation

1.3.3 Current situation, results of additional research

1.4 Assess present and original condition

Determine whether or not there are discrepancies between the present condition and the original meaning of the object using the following question:

As a result of changes, damage or degeneration, has the meaning of the art work altered to such an extent that intervention has become necessary? (Use the checklist in the decision-making model.)

2. CONSERVATION OPTIONS

2.1 Preliminary examination

Indicate whether a preliminary examination has been carried out, what it contained and where the reports or supplements can be found. If the preliminary examination contains many different aspects, indicate this at the end in a summary or with a conclusion.

2.2 Material-technical options

Provide a survey of the options for preventive and active conservation and for restoration.

2.3 Weighing the options for conservation

Make a selection from the conservation options discussed and assessed above. Record the discussion and explain the reasons for the decision. Indicate what subsequent treatment is required or desired in the following order. If the decision has been made for 'No conservation/restoration required or possible', provide recommendations for preventive conservation/minimal conservation requirements (5).

1. Active conservation treatment
2. Restoration
3. No conservation/restoration required
4. No conservation/restoration possible
5. Preventive conservation/minimal conservation requirements.

3. PROPOSALS

Proposed by:

Date:

3.1 Conservation proposal or restoration proposal

3.2 Planning of conservation or restoration

4. TREATMENT REPORTS

Executed by:

Date:

4.1 Treatment reports on active conservation and restoration respectively

4.1.1 Execution/method

4.1.2 List of products used (brand names etc.)

4.1.3 Materials, parts added to object

5. RECOMMENDATIONS

Preventive conservation/minimal conservation requirements

Described by:

Date:

5.1 Depot/storage conditions

5.1.1 Location in order:

5.1.2 Storage:

Current storage:

Current packing material:

5.1.3 Action required:....., store as follows:

5.1.4 Climate conditions during storage:

a. Present storage climate

b. Store work under the following conditions:%RH;oC,lux,UV (absolute maximum and minimum conditions)

5.1.5 Special maintenance required during storage:

5.1.6 Regular inspection required during storage:

Pay particular attention to:

Present condition

Progression of natural deterioration

Frequency of inspections

Action in the event of changes:

(for example, make a condition report, photographic documentation of the condition, consult experts)

Planning & execution (example)

Task of technical department: executed by

* once, regularly (every six months, year, two years)

Task of depot supervisor: inspection

* structurally...times a year, minutes per inspection

Task of photographer: documentation.....

* occasionally, lasting days (e.g. times every 10 years)

5.2 Handling and transportation

5.2.1 Instructions for internal transportation:

crate/case/frame available for internal transportation:

5.2.2 Instructions for transportation: (state what is and what is not permitted)

packing material:

transportation crates:

(compulsory) position of crates during transportation:

method of transportation: (car, boat, plane)

temperature: maximum and minimum over ... hours

manner of moving crates: (e.g. on trolley with pneumatic tyres)

courier: (task)

5.2.3 Method of handling of art work:

as follows; or: never

5.2.4 Placing in and removing from crate:

as follows:; or: never

5.3 Exhibition conditions

5.3.1 Exhibition inscriptions:

see model for data registration: installation and presentation

5.3.2 Assemblage instructions:

refer to handbook, schematic drawings and other documentation

5.3.3 Climate requirements during exhibition:

Climate and light conditions:

rH and temperature conditions (state as absolute minimums/maximums); light conditions (state as absolute maximums lux μ Watt/lumen)

Maximum duration of exhibition:

Maximum period object may function (electronic functions, visual material etc.)

5.3.4 Special maintenance during exhibition:

Instructions for invigilators/guards:

5.3.5 Regular inspection of possible changes during exhibition: overall condition

progression of natural deterioration

instructions to cleaners

5.3.6 Proposal for photographs/film of the condition before/after exhibiting:

re: damage reports

5.3.7 Do not exhibit:

5.3.8 Only exhibit exhibition copy:

5.3.9 Existing lending policy: (restrictions)

5.3.10 Proposed lending policy:

see also the specifications established above; adapt according to reasonableness and the situation for external exhibitions

a. Minimum conditions: (transportation crate and climate; see previous specifications)

b. Maximum frequency: (depending on susceptibility of object to damage)

- c. Registration & courier: (tasks, agreements)
- d. Only lend exhibition copy:
- e. Proposed photographs/film of the condition before/after lending: (re: damage report)

Planning and execution of tasks during exhibition internal/loan (indicate number of hours/days)

Task of depot supervisor/technical department:

(pack work, prepare for transportation and where necessary, make crates with hanging and handling construction)

Task of registrar:

(prepare loan, complete forms etc.)

Task of curator/conservator:

(registration of the condition, the model for condition registration, travel with the art work as courier)

Task of conservator/curator of exhibition:

(carry out daily/regular inspections of changes)

Task of photographer:

(only in the case of damage or obvious deterioration after lending)

The Model for condition registration and the Model for data registration were conceived under the supervision of the working group Registration and Documentation in the project 'Conservation of Modern Art', The Netherlands 1997.

The working group comprised:

Lydia Beerkens	conservator, Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands
Christiane Berndes	curator, Van Abbemuseum, Eindhoven
Marianne Brouwer	curator, Kröller-Müller Museum, Otterlo
Claas Hulshof	conservator, Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands
Ysbrand Hummelen	coordinator Conservation Research, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam
Pieter Keune	director, Foundation for Artists' Materials, Amsterdam
Annemiek Ouwerkerk	lecturer of art history, University of Leiden
Dionne Sillé	project manager, Foundation for the Conservation of Modern Art

The models were developed by Lydia Beerkens, then conservator-researcher with the Foundation for the Conservation of Modern Art. She drew up the data registration with Maaïke Ramos-van Rossum (from a graduate project at the Reinwardt Academy, Amsterdam). The editor was Romy Buchheim, a graduate of Conservation and Management at the same Academy, who also designed the Model for data registration linked with other databases. The English version was checked by Derek Pullen, head of the conservation department at the Tate Gallery, London.

Use has been made of existing models as applied by:

- Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (computer network for data and condition registration suited to their own collection);
- Tate Gallery, London (a condition registration model for sculpture)
- Foundation Kollektief Restauratie Atelier Amsterdam (condition registration forms for modern paintings)

- Van Abbemuseum, Eindhoven (data registration model suited to their own collection)

Reference publications for information on museum registration:

- Jean Aitchison and Alan Gilchrist, *Thesaurus construction: a practical manual*, second edition, London, Aslib, 1987; 173 pages.
- Caroline Boot, Jan van de Voort, and Boy Wonder, *Handleiding voor de beschrijving van historische voorwerpen: instructies bij de Historische-Voorwerpkaart*, SIMIN, Rotterdam, 1982; 35 pages.
- Jeanne Hoogenboom, *Basisregistratie voor collecties, voorwerpen en beeldmateriaal*, IMC Foundation, Rotterdam, 1988; p. 114.
- Jeanne Hoogenboom and Jan van de Voort (ed.), *MARDOC – handleiding voor de beschrijving van afbeeldingen*, MARDOC Foundation, Rotterdam, 1982; 65 pages and 261 pages.
- *Spectrum*, the UK museum documentation standard project, compiled and edited by Alica Grant, MDA, Cambridge, 1994; Separate sheets, ISBN 0-905963-92-x
- Jan van de Voort, *Woordkontrolle en kollektie-ontsluiting: de thesaurus*, Information storage and Retrieval: an Improvement for the Accessibility of Documentation Systems? , symposium report, Stadsparkpaviljoen Groningen, 27 February 1987, InfoManagement, Groningen, 1987, pp. 26–37.
- *The Art and Architecture Theasaurus (AAT), use it*, lectures for the SIMIN's theme day at the Netherlands Office for Fine Arts (RKD) in The Hague, 22 April 1994, compiled by Jan P. van de Voort, RKD, The Hague, 1994; pp. 43–51.

© 1997/99 Foundation for the Conservation of Modern Art, The Netherlands.

No part of this model may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means without mentioning the source.

DOCUMENTO 3

Carta del 11 de noviembre de 1988 de la Sra. Myrna Báez a la Sra. Hiromi Shiba, entonces Registradora del Museo de Arte de Ponce, solicitando el préstamo de su pintura *Desnudo frente al espejo* para la filmación del documental *Myrna Báez: los espejos del silencio* de Sonia Fritz.

Myrna Báez

11 de noviembre de 1988

Sra Hiromi Shiba
Registradora Museo de Arte de Ponce
Ponce, P.R.

Estimada Sra. Shiba:

La Sra. Rosario Ferré me autorizó telefónicamente el préstamo para la filmación de la pintura "Desnudo frente al espejo". Esta se incluirá en el documental sobre mi obra que está haciendo la Sra. Sonia Fritz auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Mi empleado Julio Guzmán pasará a recoger dicha obra el martes 14 de noviembre para trasladarla a San Juan y devolverla si posible el mismo día o el siguiente jueves.

Me hago responsable en su totalidad de lo que significa el traslado y custodia de la misma.

Agradezco su cooperación,

Apartado 37, Hato Rey, Puerto Rico, 00919/ [REDACTED]

Myrna Báez

DOCUMENTO 4

Carta del 15 de mayo de 2013 de la Sra. Myrna Báez a la Sra. Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce, autorizándola a proveerle copia de los documentos relacionados con la conservación de su obra a la Sra. Irene Esteves.

15 de mayo de 2013

A LA MANO

Sra. Lidia Aravena
Conservadora en Jefe
Museo de Arte de Ponce

Estimada señora Aravena:

Autorizo al personal del laboratorio de conservación del Museo de Arte de Ponce a proveerle copia de los documentos que sobre mi obra y su conservación tengan a Irene Esteves Amador. La señora Esteves es estudiante doctoral de la Universidad de Sevilla en España, y su tesis se concentra en la conservación mediante documentación de mi pintura. Los documentos antes mencionados serán utilizados únicamente para propósitos académicos como parte de dicha investigación. Agradezco la colaboración del Museo en este asunto.

Cordialmente,



Myrna Báez González

DOCUMENTO 5

Carta del 30 de julio de 2014 de la Sra. Myrna Báez a la Sra. Irene Esteves autorizando la filmación de sus pinturas que componen la colección del Museo de Arte de Ponce, según lo solicitara dicha institución.

30 de julio de 2014

Sra. Irene Esteves Amador
Estudiante doctoral, Universidad de Sevilla
714 Calle Concordia Apto. 1
San Juan, Puerto Rico 00907

Estimada señora Esteves:

Autorizo a que mis pinturas que componen la colección del Museo de Arte de Ponce: Barrio Tokio, Mangle, Desnudo frente al espejo y La terraza, sean documentadas como parte de la filmación de la entrevista que me hará en los predios del museo para propósitos de su tesis doctoral.

Cordialmente,


Myrna Báez

DOCUMENTO 6

Carta del 12 de enero de 2015 de la Sra. Myrna Báez a la Sra. Irene Esteves autorizando la reproducción fotográfica y en vídeo de sus obras para propósitos de la presente investigación.

12 de enero de 2015

Sra. Irene Esteves Amador
Estudiante doctoral
Universidad de Sevilla
714 Calle Concordia Apto. 1
San Juan, Puerto Rico 00907

Estimada señora Esteves:

La autorizo a que utilice las imágenes de mi persona y de mis obras grabadas en las entrevistas que me realizara para su proyecto de tesis doctoral. Así también la autorizo a que añada para ilustrar mejor mis respuestas imágenes de otras obras de mi autoría mencionadas en las entrevistas, que no se encontraban en el lugar de la grabación.

Cordialmente,



Myrna Báez

c Teresa Briganti

DOCUMENTO 7

Carta del 12 de enero de 2015 de la Sra. Myrna Báez al Dr. Juan González Lamela, Director de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, autorizando la realización de un cortometraje con el material de las entrevistas y su divulgación bajo el auspicio de dicha institución.

12 de enero de 2015

Dr. Juan González Lamela
Director
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades
109 Calle San José Esq. Luna 3er piso
San Juan, PR

Estimado señor González:

Autorizo a la Universidad del Sagrado Corazón realizar el cortometraje "Myrna Báez. La reflexión sobre un legado", utilizando las imágenes de mi persona y mi obra recogidas en las entrevistas video grabadas que me hiciera la Profesora Irene Esteves Amador. Así también autorizo que la pieza documental sea divulgada con fines educativos, historiográficos y conservacionistas al público en general.

Cordialmente,



Myrna Báez

c Teresa Briganti

DOCUMENTO 8

Listado de todos los medios pictóricos trabajados por Báez.

1. **Óleo sobre lino** (8) Total: 35 :
 1957 (1), 1960 (2), 1961 (2), 1962 (1), 1963 (3), 1964 (2), 1965 (4), 1967 (1), 1969 (1),
 1970 (1), 1990 (3), 1991 (6), 1992 (4), 1993 (4)
2. **Óleo sobre lino con collage de telas** (1) Total: 1
 1961
3. **Óleo sobre lino montado en cartón** (1) Total: 1
 1957
4. **Óleo sobre lienzo de algodón** (2) Total: 2
 1957 (1), 1964 (1)
5. **Óleo sobre masonita** (4) Total: 21
 1957 (2); 1958 (2), 1960 (4), 1961 (5), 1962 (2), 1963 (2), 1964 (2), 1965 (1), 1968 (1)
6. **Óleo sobre papel montado en masonita** (4) Total: 10
 1957 (1), 1960 (2), 1961 (1), 1963 (3), 1964 (3)
7. **Óleo sobre papel All Purpose** (4) Total: 8
 1957 (1), 1958 (2), 1960 (1), 1961 (1), 1962 (1), 1964 (1)

Leyenda:

Magenta: Los cinco medios predominantes.

Azul: Cantidad de décadas en las que trabaja cada medio.

Verde: Total de obras en cada medio.

Rojo: Década en la que mayor cantidad de obra produjo en ese medio.

Amarillo: Medios en los que se registra una sola obra.

8. **Óleo sobre cartón** (1) Total: 3

1962 (2), 1964 (1)

9. **Óleo y grafito sobre masonita** (1) Total: 1

1960

10. **Acrílico sobre masonita** (1) Total: 2

1961 (1), 1964 (1)

11. **Acrílico sobre lino** (5) Total: 17

1962 (2), 1963 (1), 1967 (4), 1968 (1), 1969 (3), 1994 (1), 1996 (1), 1999 (2)

12. **Acrílico sobre lienzo de algodón** (25) Total: 67

1968 (4), 1972 (6), 1973 (3), 1974 (8), 1975 (6), 1976 (8), 1977 (6), 1978 (3), 1979 (2),
1980 (2), 1981 (3), 1983 (3), 1983 (4), 1984 (2), 1985 (1), 1986 (2), 1987 (2), 1988 (1),
1989 (1)

13. **Acrílico sobre papel montado en masonita** (1) Total: 2

1961 (2)

14. **Acrílico y óleo sobre lino** (4) Total: 19

1988-90 (1), 1993 (1), 1994 (5), 1995 (3), 1996 (5), 1997 (3), 1998 (1)

15. **Acrílico y óleo sobre masonita** (1) Total: 1

1964

16. **Acrílico y carboncillo sobre lienzo de algodón** (1) Total: 1

1977

17. **Acrílico e impresión en tinta de aceite para grabado sobre lienzo de algodón** (1) Total: 1

1971

18. **Acrílico y arena sobre panel de madera** (1) Total: 1

1965

19. Pastel y acrílico sobre papel de estraza (1) Total: 1

1977

20. Gouache sobre lino (1) Total: 1

1959

DOCUMENTO 9

Listado del primer escogido de obras por colección.

COLECCIÓN DE LA ARTISTA Y DEMÁS COLECCIONES PRIVADAS

Colección de la artista

1. *Muchacha*, 1957. Óleo sobre masonita.
2. *Mi amigo Joaquín*, 1958. Óleo sobre papel *All Purpose*.
3. *Enrique*, 1958. Óleo sobre papel *All Purpose*.
4. *Suzette*, 1960. Óleo sobre papel *All Purpose*.
5. *Poker*, 1961. Óleo sobre lino con *collage* de telas.
6. *Mi madre*, 1961. Óleo sobre papel *All Purpose*.
7. *Hotel*, 1963. Óleo sobre lino.
8. *Bodegón con botijo y plátanos*, 1963. Óleo sobre lino.
9. *Autorretrato*, 1963. Óleo sobre papel montado en masonita.
10. *El tapón*, 1969. Acrílico sobre lino.
11. *Autopista hacia el sur*, 1974. Acrílico sobre lienzo de algodón.
12. *Transformaciones*, 1975. Acrílico sobre lienzo de algodón.
13. *Interior rosado*, 1986. Acrílico sobre lienzo de algodón.
14. *El espejo de los quinqués*, 1988. Acrílico sobre lienzo de algodón.
15. *Paisaje de verano*, 1989. Acrílico sobre lienzo de algodón.
16. *Tierras del sur*, 1990. Óleo sobre lino.
17. *Sombra de playa*, 1994. Acrílico sobre lino.
18. *Las celosías*, 1994. Acrílico y óleo sobre lino.
19. *Vecindario*, 1999. Acrílico sobre lino.

20. *Crepúsculo*, 2001. Acrílico sobre lienzo de algodón.

Colección Dra. Pilar Reguero

1. *Amolador*, 1959. Crayón sobre masonita.
2. *San Juan – fachada*, 1961. Acrílico sobre papel de acuarela montado en masonita.
3. *La Perla*, 1962. Óleo sobre cartón.
4. *Los sillones*, 1963. Óleo sobre papel montado en masonita.
5. *Caño (Paisaje del caño)*, Acrílico sobre lino.
6. *Afuera el verde*, 1971. Acrílico e impresión en tinta de aceite para grabado sobre lienzo de algodón.
7. *Lloviendo con sol*, 1973. Acrílico sobre lienzo de algodón.
8. *La espera*, 1974. Acrílico sobre lienzo de algodón.
9. *Bambú*, 1977. Acrílico sobre lienzo de algodón.
10. *Homenaje a Vermeer*, 1983. Acrílico sobre lienzo de algodón.

Otras colecciones privadas

1. *Gallo*, 1957. Óleo sobre lino montado en cartón. – Col. Sra. Marta Márquez Robles.
2. *Maris Stella*, 1959. *Gouache* sobre lino. – Col. Sra. Maris Stella Bonell.
3. *Subway*, 1960. Óleo y grafito sobre masonita. – Col. Sr. Robert Hernández y Sr. Adalberto Meléndez.
4. *Bodegón verde*, 1960. Óleo sobre masonita. – Col. Tere Riera Carrión.
5. *Cebús*, 1962. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. Lic. José Caso.
6. *Steel Band*, 1962. Óleo sobre masonita. – Col. Sr. Francisco Arriví.
7. *Reunión (Las cívicas)*, 1964. Óleo sobre lino. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
8. *La madama (Mujer de blanco)*, 1964. Óleo sobre lino. – Col. Banco Popular de Puerto Rico.

9. *El taller*, 1964. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. Lic. Álvaro Calderón y Dra. María Mercedes Martínez.
10. *Acróbata*, 1968. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. First Bank.
11. *Retrato de un joven*, 1972. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Sra. Gradissa Fernández y Sr. Rafael Trelles.
12. *La acera de enfrente*, 1974. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Biblioteca Madre María Teresa Guevara, Universidad del Sagrado Corazón.
13. *El comedor*, 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
14. *Paisaje de Trujillo Alto*, 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Bacardí Corporation.
15. *El jardín*, 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
16. *Raíces de mangle*, 1977. Acrílico y carboncillo sobre lienzo de algodón. – Col. Lic. Graciani Miranda Marchand.
17. *El sofá*, 1977. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dr. José Riera y Sra. Marilyn Carrión.
18. *El quinqué*, 1977. Pastel y acrílico sobre papel de estraza. – Col. Sra. Lourdes R. Miranda.
19. *La habitación gris*, 1983. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Sra. Lilliana Ramos.
20. *Retrato de un sueño*, 1988-90. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. Sra. Maud Duquella.
21. *Ella*, 1993. Óleo y acrílico sobre lino. – Col. Sr. Robert Hernández y Sr. Adalberto Meléndez.
21. *The Art Dealer*, 1995. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. Sra. Maud Duquella.

COLECCIONES MUSEÍSTICAS Y DEMÁS COLECCIONES PÚBLICAS

Instituto de Cultura Puertorriqueña

1. *Palomar*, 1960. Óleo sobre lino.
2. *Helado de coco (Heladero)*, 1961. Óleo sobre masonita.
3. *Mangle en las salinas*, 1977. Acrílico sobre lienzo de algodón.

4. *Plátanos rojos*, 1991. Óleo sobre lino.

Museo de Arte de Ponce

1. *Barrio Tokio*, 1963. Acrílico sobre lino.
2. *Mangle*, 1977. Acrílico sobre lienzo de algodón.
3. *Desnudo frente al espejo*, 1980. Acrílico sobre lienzo de algodón.
4. *La terraza*, 1994. Acrílico y óleo sobre lino.

Museo de Arte de Puerto Rico

1. *Tríptico*, 1974. Acrílico sobre lienzo de algodón.
2. *Las cortinas de encaje*, 1994. Carboncillo y pastel sobre papel Rives BFK.

Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

1. *Niño y jaula*, 1963. Óleo sobre masonita.
2. *La lámpara Tiffany*, 1975. Acrílico sobre lienzo de algodón.

Otras colecciones públicas

1. *La central (Central San Vicente)*, 1961. Óleo sobre lino. – Col. Administración de Fomento Comercial., Dpto. de Comercio de Puerto Rico.
2. *Ave. Baldorioty de Castro*, 1961. Acrílico sobre masonita.– Col. Cámara de Representantes de Puerto Rico.
3. *Ciclistas*, 1963. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. Ateneo Puertorriqueño.
4. *Músicos*, 1965. Acrílico y arena sobre panel de madera. – Casa de Salud, Centro Médico de Puerto Rico.
5. *Paisaje de carretera*, 1967. Acrílico sobre lino. – Col. Esc. de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
6. *En el bar*, 1967. Acrílico sobre lino. – Col. Ateneo Puertorriqueño.

7. *Las sillas blancas*, 1972. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Museo del Barrio, Nueva York.
8. *Positivo-negativo*, 1973. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico.
9. *Las hojas*, 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico.
10. *Noviembre 1976*, 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Museo del Barrio, Nueva York.

DOCUMENTO 10

Listado de las obras de Myrna Báez que han desaparecido o que han sido destruidas.

OBRAS DESAPARECIDAS

1. *Iglesia*, 1957. Óleo sobre lino. Procedencia: Sra. Geraldine Suárez.
2. *Paisaje (La montaña)*, 1957. Óleo sobre lienzo de algodón. Procedencia: Sr. Enrique Báez Rodríguez.
3. *Paisaje de Nueva York*, 1957. Óleo sobre papel *All Purpose*. Procedencia: Lic. Marcos Ramírez.
4. *Puente de Washington*, 1957. Óleo sobre papel *All Purpose*. Procedencia: Desconocida.
5. *Chango*, 1961. Acrílico sobre papel montado en masonita. Procedencia: Sr. Juan Anduze.
6. *Iris con florero*, 1962. Acrílico sobre lino. Procedencia: Desconocida.
7. *Paisaje (La ciudad al atardecer)*, 1964. Óleo sobre masonita. Procedencia: Desconocida.
8. *El desnudo en el diván*, 1964. Óleo sobre tela. Procedencia: Sra. Gladys Anglada.
9. *San Juan desde Cataño*, 1964. Acrílico sobre masonita. Procedencia: Sr. Carlos Conde.
10. *Puente en construcción*, 1964. Óleo sobre masonita. Procedencia: Lic. Eladio Rodríguez Otero.
11. *Tendiendo ropa*, 1968. Acrílico sobre lienzo de algodón. Procedencia: Desconocida.
12. *Grupo en rojos*, 1969. Acrílico sobre lino. Procedencia: Sr. y Sra. Ralph M. Field.
13. *Pared*, 1972. Acrílico sobre lienzo de algodón. Procedencia: Desconocida.

OBRAS DESTRUIDAS

- 1.-9. *Desnudo No. 2 a Desnudo No. 10*, 1960. Dibujo, aguada de tinta negra sobre papel *All Purpose*.
10. *Parque Central*, 1960. Dibujo, lápiz sobre papel *All Purpose*.
11. *Artesanías*, 1964. Mural en granolux y mosaico. Escuela Elemental Bolívar Pagán, Hato Rey, PR.

12. *Músicos*, 1965. Mural acrílico y arena sobre panel de madera. Casa de Salud, Centro Médico, P.R.
13. *Water Polo*, 1967. Mural en losetas de cerámica. Piscina Olímpica, Playa del Escambrón, San Juan, PR.
14. *Paisaje gris*, 1990. Óleo sobre lino.

DOCUMENTO 11

Listado de las obras en orden cronológico y segundo escogido, de acuerdo a los criterios de selección.

Año	Criterios	Obra, medio y colección
1957	A,D,E,F	Muchacha. Óleo sobre masonita. – Col. de la artista.
	B,D,E,G	Gallo. Óleo sobre lino montado en cartón. – Col. Sra. Marta Márquez Robles.
1958	D,E,F,G	Mi amigo Joaquín. Óleo sobre papel <i>All Purpose</i> . – Col. de la artista.
	D,E,F,G	Enrique. Óleo sobre papel <i>All Purpose</i> . – Col. de la artista.
1959	C,D,E,F,G	Amolador. Crayón sobre masonita. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	D,E,G	Maris Stella. <i>Gouache</i> sobre lino. – Col. Sra. Maris Stella Bonell.
1960	A,D,E,F	Bodegón verde. Óleo sobre masonita. - Col. Tere Riera Carrión.
■	A,B,C,D,E,F,H	Palomar. Óleo sobre lino. – Col. ICP.
	D,E,F,G	Suzette. Óleo sobre papel <i>All Purpose</i> . – Col. de la artista.
	D,E,G	Subway. Óleo y grafito sobre masonita. – Col. Sr. Robert Hernández y Sr. Adalberto Meléndez.
1961	D,E,F,G	Poker. Óleo sobre lino con <i>collage</i> de telas. – Col. de la artista.
■	A,B,C,D,E,F,H	Helado de coco (Heladero). Óleo sobre masonita. – Col. Del ICP.
	D,E,F,G,H	Mi madre. Óleo sobre papel <i>All Purpose</i> . – Col. de la artista.
	C,D,E,F,G	San Juan – fachada. Acrílico sobre papel de acuarela montado en masonita. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	A,C,D,E	La central (Central San Vicente). Óleo sobre lino. – Col. Administración de Fomento Comercial, Dpto. de Comercio de Puerto Rico.
	C,D,E,G	Ave. Baldorioty de Castro. Acrílico sobre masonita. – Col. Cámara de Representantes de Puerto Rico.
1962	C,D,E,F,G	La Perla. Óleo sobre cartón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	D,E,G	Cebús. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. Lic. José Caso.
	A,C,D,E,F	Steel Band. Óleo sobre masonita. - Col. Sr. Francisco Arriví.
1963	A,B,C,D,F	Barrio Tokio. Acrílico sobre lino. – Col. MAP.
■	A,C,D,E,F,H	Niño y jaula, 1963. Óleo sobre masonita. – Col. UPR.
	A,D,F	Hotel. Óleo sobre lino. – Col. de la artista.
	A,D,F	Bodegón con botijo y plátanos. Óleo sobre lino. – Col. de la artista.
■	B,D,E,F,G	Autorretrato. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. de la artista.
	C,D,E,F,G	Los sillones, 1963. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. Dra. Pilar Reguero.
■	B,C,D,E,F,G,H	Ciclistas. Óleo sobre papel montado en masonita. – Col. Ateneo Puertorriqueño.

■ Obra seleccionada

Leyenda:

A = Predominancia

C = Patrimonio

E = Susceptibilidad

G = Diversidad

B = Importancia

D = Antigüedad

F = Accesibilidad

H = Restauración

*Muchas de las obras que se indica son propiedad de la artista dejaron de serlo después de su exposición retrospectiva del 2001, sin embargo, así aparecen identificadas en el catálogo de su obra del mismo año, referencia que utilizamos para hacer el listado.

Año	Criterios	Obra, medio y colección
1964	A,C,D,F	Reunión (Las cívicas). Óleo sobre lino. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
	A,C,D,F	La madama (Mujer de blanco). Óleo sobre lino. – Col. Banco Popular de Puerto Rico.
	D,E,G	El taller. Acrílico y óleo sobre masonita. – Col. Lic. Álvaro Calderón y Dra. María Mercedes Martínez.
1967	A,B,C,D,F, ■	En el bar. Acrílico sobre lino – Col. Ateneo Puertorriqueño.
	A,C,D,F	Paisaje de carretera. Acrílico sobre lino. – Col. Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico.
	A,D,F	Caño (Paisaje del caño). Acrílico sobre lino. – Col. Dra. Pilar Reguero.
1968	A,C,D,E	Acróbata. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. First Bank.
1969	A,D,F	El tapón. Acrílico sobre lino. – Col. de la artista.
1971	B,C,E,F,G ■	Afuera el verde. Acrílico e impresión en tinta de aceite para grabado sobre lienzo de algodón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
1972	A,E	Retrato de un joven. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Sra. Gradissa Fernández y Sr. Rafael Trelles.
	A,B,C,E	Las sillas blancas. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Museo del Barrio, Nueva York.
1973	A,C,E,F,	Lloviendo con sol. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	A,B,C,E,	Positivo-negativo. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico.
1974	A,B,C,E	Tríptico. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. MAPR.
■	A,B,C,E,F,G,H	Autopista hacia el sur. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Reyes Veray.
■	A,C,E,F,G	La espera. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	A,E,F	La acera de enfrente. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Biblioteca Madre María Teresa Guevara, Universidad del Sagrado Corazón.
1975	A,B,C,E,F ■	La lámpara Tiffany. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
	A,E,F	Transformaciones. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. de la artista.
1976	A,C,E,F	El comedor. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
	A,C,E,F	Paisaje de Trujillo Alto. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Bacardí Corporation.
	A,C,F	El jardín. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Cooperativa de Seguros Múltiples de Puerto Rico.
	A,C,F	Las hojas. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Compañía de Turismo de Puerto Rico.
	A,B,C,E	Noviembre 1976. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Museo del Barrio
1977	A,B,C,E,F,H ■	Mangle de las salinas. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. del ICP.
■	A,B,C,E,F,G,H	Mangle. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. del MAP.
■	A,B,C,E, F	Bambú. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	E,G	Raíces de mangle. Acrílico y carboncillo sobre lienzo de algodón. – Col. Lic. Graciani Miranda Marchand.

Año	Criterios	Obra, medio y colección
1977	A,B,C,E,F	El sofá. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dr. José Riera y Sra. Marilyn Carrión.
	E,G	El quinqué. Pastel y acrílico sobre papel de estraza. – Col. Sra. Lourdes R. Miranda.
1980	A,B,C,E,F,H	Desnudo frente al espejo. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. del MAP.
1983	A,C,E,F,G	Homenaje a Vermeer. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Dra. Pilar Reguero.
	A,E	La habitación gris. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Sra. Lilliana Ramos.
1986	A,E,F	Interior rosado. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. de la artista.
1988	A,C,E,F	El espejo de los quinqués. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. Reyes Veray.
	A,B,C,F,G,H	Retrato de un sueño. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. Sra. Maud Duquella.
1989	A,E,F	Paisaje de verano. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. de la artista.
1990	A,F	Tierras del sur. Óleo sobre lino. – Col. de la artista.
1991	A,B,C,E,H	Plátanos rojos. Óleo sobre lino. – Col. del ICP.
1993	A,G	Ella. Óleo y acrílico sobre lino. – Col. Sr. Robert Hernández y Sr. Adalberto Meléndez.
1994	A,B,C,F,G	La terraza. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. del MAP.
	C,E,G	Las cortinas de encaje. Carboncillo y pastel sobre papel Rives BFK. – Col. del MAPR.
	A,F	Sombra de playa. Acrílico sobre lino. – Col. de la artista.
	A,F,G	Las celosías. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. de la artista.
1995	A,C,F,G	The Art Dealer. Acrílico y óleo sobre lino. – Col. Sra. Maud Duquella.
1999	A	Vecindario. Acrílico sobre lino. – Col. de la artista.
2001	A,E,F	Crepúsculo. Acrílico sobre lienzo de algodón. – Col. de la artista.

DOCUMENTO 12

Listado secundario de obras adicionales de las colecciones de Myrna Báez (MB) y de la Dra. Pilar Reguero hechas en los mismos medios que las piezas del escogido final.

Acrílico / algodón	Acrílico / lino	Acrílico y óleo / lino	Acrílico y tinta / lienzo	Óleo / lino	Óleo / masonita	Óleo / papel y masonita
<i>Homenaje a Vermeer,</i> 1983 (PR)	<i>Caño (Paisaje del caño),</i> 1967 (PR)	<i>Las celosías,</i> 1994 (MB)		<i>Hotel,</i> 1963 (MB)	<i>Muchacha,</i> 1957 (MB)	<i>Los sillones,</i> 1963 (PR)
<i>Lloviendo con sol,</i> 1973 (PR)	<i>Vecindario,</i> 1999 (MB)			<i>Bodegón con botijo y plátanos,</i> 1963 (MB)		
<i>Transformaciones,</i> 1975 (MB)						
<i>Interior rosado,</i> 1986 (MB)						
<i>Paisaje de verano,</i> 1989 (MB)						
<i>Crepúsculo,</i> 2001 (MB)						

DOCUMENTO 13

Listado secundario de obras adicionales de otras colecciones privadas y públicas hechas en los mismos medios que las piezas del escogido final.

Acrílico / algodón	Acrílico / lino	Acrílico y óleo / lino	Acrílico y tinta / lienzo	Óleo / lino	Óleo / masonita	Óleo / papel y masonita
<i>El sofá</i> , 1977 (J. Riera)	<i>Paisaje de carretera</i> , 1967 (Esc. Arq. UPR)	<i>El taller</i> , 1964 (Álvaro Calderón)		<i>La central</i> , 1961 (Comercio)	<i>Steel Band</i> , 1962 (F. Arriví)	<i>Cebús</i> , 1962 (J. Caso)
<i>Acróbata</i> , 1968 (First Bank)				<i>Reunión</i> , 1964 (Coop. SM)	<i>Bodegón verde</i> , 1960 (T. Riera)	
<i>El comedor</i> , 1976 (Coop. SM)				<i>La madama</i> , 1964 (BPPR)		
<i>Paisaje de Trujillo Alto</i> , 1976 (Bacardi)						
<i>Las sillas blancas</i> , 1972 (Museo del Barrio)						
<i>Positivo-Negativo</i> , 1973 (Turismo)						

DOCUMENTO 14

Recomendaciones para el manejo y exhibición de la pintura *Mangle* de Myrna Báez preparadas por la Sra. Lidia Aravena, conservadora jefe del Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce, el 14 de octubre de 2003.

LABORATORIO ANTON J. KONRAD
Museo de Arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré

Artista: Myrna Báez (Puerto Rico)
Título: Mangle
Fecha: 1977
Dimensiones: 52"x 72"
Medio: acrílico sobre tela de algodón

RECOMENDACIONES PARA EL MANEJO Y EXHIBICION:

- Debido a la delicada textura aterciopelada de la pintura se recomienda **no tocar la superficie** bajo ninguna circunstancia ya que se rompen las fibras que suspenden el acrílico.
- Para evitar daño se recomienda la **vigilancia constante de un guardia** en áreas circundantes a esta obra.
- Durante el manejo de la pintura, ya sea removiéndola de su caja o trasladándola hacia el área de exhibición o de regreso a su caja, **sostenga sólo por el marco** evitando así abradir o manchar los bordes de la obra.
- Mantenga la humedad relativa (RH) entre 45 a 55% y la temperatura entre 70° a 75°F.
- La iluminación natural o artificial no debería exceder los **20 footcandles**.
- **No remueva el marco ni los protectores** de Fome Core del reverso.
- Si observa cualquier irregularidad en la obra favor llamar a la Oficina de Registraduría de nuestra institución (Srta. Zorali de Feria) al (787)840-1510 ó (787)848-0505

Recomendaciones preparadas por: Lidia V. Aravena-Carrillo, Conservadora de Pinturas.



DOCUMENTO 15

Correspondencia electrónica del 15 de febrero de 2013 entre la Sra. Lidia Aravena, conservadora jefe del Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce, y Zorali De Feria, entonces registradora jefe de dicha institución, en la que la conservadora hace una serie de señalamientos preventivos con motivo del préstamo de la pintura *Desnudo frente al espejo* de Myrna Báez al Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Lidia Aravena

From: Zorali De Feria
Sent: Tuesday, February 19, 2013 10:56 AM
To: Lidia Aravena
Cc: Alejandra Peña Gutierrez
Subject: RE: Solicitud de préstamo Myrna Báez - marzo 2013

Mil gracias Lidia. Ya le he enviado el Acuerdo de Préstamo y he hecho la anotación en los comentarios.

Zorali De Feria
 Chief Registrar & Head of Exhibitions

MUSEO DE ARTE DE PONCE

P.O. Box 9027
 Ponce, P.R. 00732-9027
 (T) [787 840-1510 ext. 227](tel:787-840-1510)
 (F) [787 841-7309](tel:787-841-7309)
 (E) zdeferia@museoarteponce.org
 (W) www.museoarteponce.org
[Join us Today!/Sé parte de la obra](#)

 Consider the environment before printing this message

From: Lidia Aravena
Sent: Friday, February 15, 2013 6:58 PM
To: Zorali De Feria
Cc: Alejandra Peña Gutierrez
Subject: RE: Solicitud de préstamo Myrna Báez - marzo 2013

Buenas tardes Zorali,

Sólo recordándole que el pasado lunes 11 de febrero evalué la condición de la obra de Myrna Báez *Desnudo frente al espejo* para recomendar favorablemente el préstamo al MAC. Sin embargo debo hacer notar, por motivos de conservación preventiva, que debido a la suave textura de la obra (tela de algodón, sin imprimación, con pintura acrílica suspendida sobre las fibras cardadas por la artista) se recomienda que el tráfico del público se mantenga a unos cuatro pies mínimos de la pintura, es decir, que nada toque la superficie de la misma para evitar el rompimiento de las fibras.

Atentamente,

Lidia V. Aravena Carrillo
 Conservadora en Jefe

DOCUMENTO 16

Informe del estado de conservación de *Mangle en las salinas* con fecha del 4 de mayo de 1989, firmado por Lidia Aravena Quigley, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce, y Ángel Santiago, asistente de conservación.

Fundación Luis A Ferré Inc



Museo de Arte de Ponce

4 de mayo de 1989

INFORME DE CONDICION

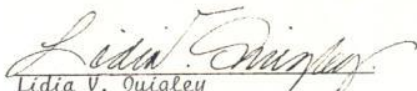
Artista: Myrna Báez
 Título de la obra: "Mangle en las Salinas", 1977
 Dimensiones: 50" x 64 1/8"
 Medio: acrílico sobre canvas no-imprimado (canvas grapado por los bordes a soporte de masonite)
 Marco: marco simple de madera (ipichipén?) de 1" x 2", atornillado al reverso del soporte
 Colección: Instituto de Cultura Puertorriqueña


CONDICION

1. Una fina capa de polvo cubre toda la superficie de la pintura.
2. A pesar de que la obra tiene marco, las fibras del canvas se observan desgastadas por toda la periferia debido al contacto directo de manos durante el manejo de la misma.
3. Bajo examen con luz ultravioleta se hace visible una red de manchas que aparentan ser producto de crecimiento de micro-organismos.
4. El examen con microscopio binocular indica que en el área de las manchas las fibras del canvas, normalmente impregnadas con acrílico, se encuentran frágiles y desprovistas de parte del acrílico.

RECOMENDACION

Enfáticamente recomendamos que un micólogo (experto en el estudio de micro-organismos) estudie la obra y, si es posible, extraiga muestras y realice los respectivos análisis. Los resultados podrán ayudar a la erradicación de los aparentes micro-organismos.


 Lidia V. Quigley
 Directora
 Laboratorio de Conservación


 Ángel D. Santiago
 Asistente de Director
 Laboratorio de Conservación

DOCUMENTO 17

Fotografía con luz ultravioleta del anverso de *Mangle en las salinas* que evidencia el ataque de hongos y fotografía con luz rasante de un detalle de la misma pintura que revela el destensado del lienzo, provistas por el Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce.

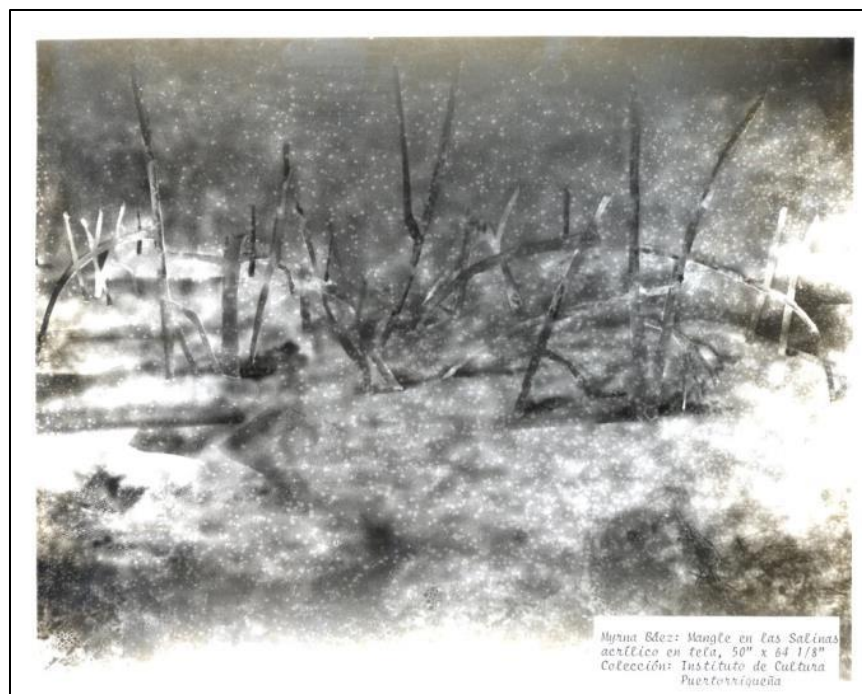


Fig.16 *Mangle en las salinas*. Vista general del anverso bajo luz ultravioleta.

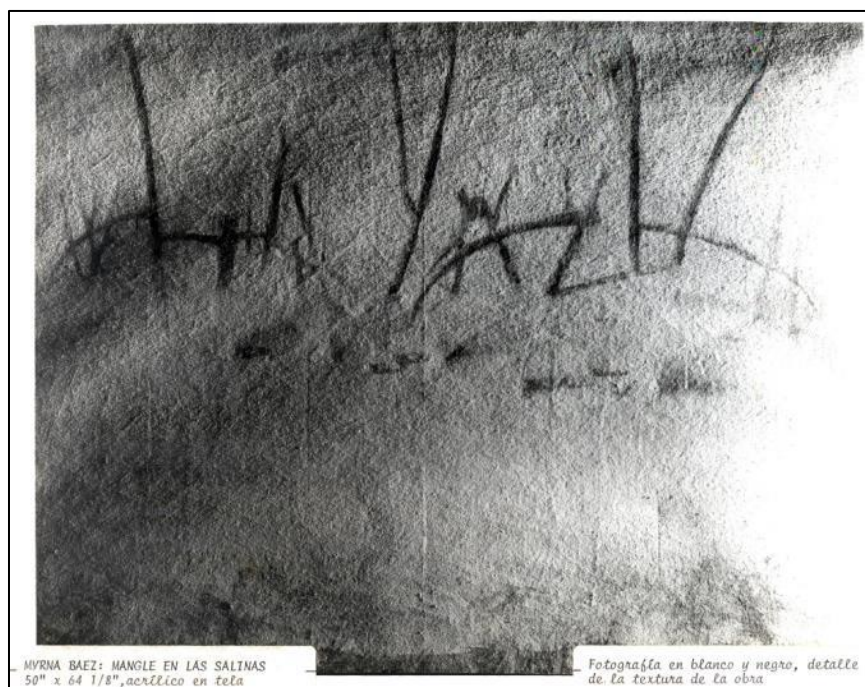


Fig.17 *Mangle en las salinas*. Detalle bajo luz rasante.

DOCUMENTO 18

Informe de tratamiento de la pintura **Mangle** de Myrna Báez previo a su préstamo para la exposición retrospectiva de la artista en el Museo de Arte de Puerto Rico, redactado en el año 2001 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

2001 *MA*

"mangle" entra al laboratorio previo a la exhibición retrospectiva de Myrna Báez en el MAPR.

Intervención mínima:

1. La totalidad de la superficie se desempolva, a favor de una malla, con una aspiradora suave.
2. Se re-adhiere, en PVA libre de ácidos, todos los nudos de la tela y se enfrentan sueltos o descolgando los que causaron una serie de lunares blancos.
3. Se retocan todos los puntos blancos luego de que los nudos se re-adhirieron, es decir, aquellos puntos blancos resultantes de la caída de nudos.
4. Se retiró lentamente el maso.

Perman: Patricia Aguirre
Lidia Aravena

Nota: se recomienda exhibir el soporte original de masoite por un alto grado de acidez (no está).

DOCUMENTO 19

Informe de tratamiento de la pintura *Mangle* de Myrna Báez previo a su préstamo para la exposición *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas* en el Centro Cultural de la Villa en Madrid y el Castillo de Chapultepec en México, redactado en el año 2003 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

Agosto - Septiembre 2003.

Lidia Aravena

Intervención previo a préstamo a
Madrid, España y Ciudad de México
en México: -

Se llama a
myrna báez
para informarle
el cambio de soporte
y el uso de
muy de acuerdo
14.

Remoción del panel de masticado
que le servía de soporte auxiliar
a la tela. Este estaba compuesto
por dos laminas de masticado
reforzadas con un enrejado
en madera (ver fotografías)

2. Estrías de la tela en nuevo
bastidor, tipo sillon, fabricados
a la medida. Las gomas
de colocación están en la parte
de atrás del bastidor, a exi-
citud de myrna.
3. Limpieza de la superficie
(atrapa muchísimo polvo) y todo
el reverso. Atrás se abren mandos de oxidación.
4. Fijado del marco con barniz
se masticó y repintó. Protección de
los bordes con una y chellac.
5. Pegados retrores en múltiples áreas
especialmente en los bordes, con
lápiz-amarillo.
6. Enmarcación y atornillado de fonde

7. Se demostrarán en luz rasante directa y transmitida de la superficie para dejar evidencia de los daños o abrasiones existentes.
8. Se adherirán de algunos cuadros
9. Se descarta el panel de masonite por la unión vertical muy desigual (el masonite del paisaje de la domo a la entrada, este más se refiere por las irregularidades y la proyección de torres).

DOCUMENTO 20

Documentación fotográfica con anotaciones realizada por los conservadores del Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce antes y después de que trataran la pintura *Mangle* de Myrna Báez en el año 2003.



Fig.18 *Mangle*. Vista general del anverso bajo luz rasante.



Fig.19 *Mangle*. Detalles bajo luz directa y señalamiento de manchas retocadas por la artista.

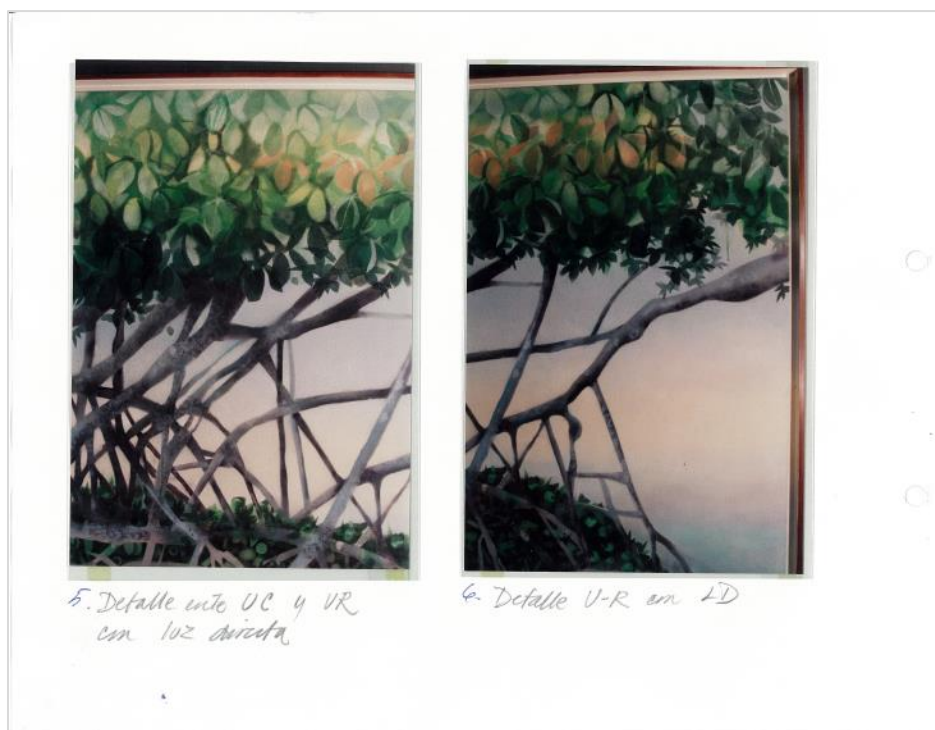


Fig.20 *Mangle*. Detalles bajo luz directa.



Fig.21 *Mangle*. Detalles bajo luz directa y señalamiento de bordes desgastados.



Fig.22 *Mangle*. Detalles bajo luz directa.

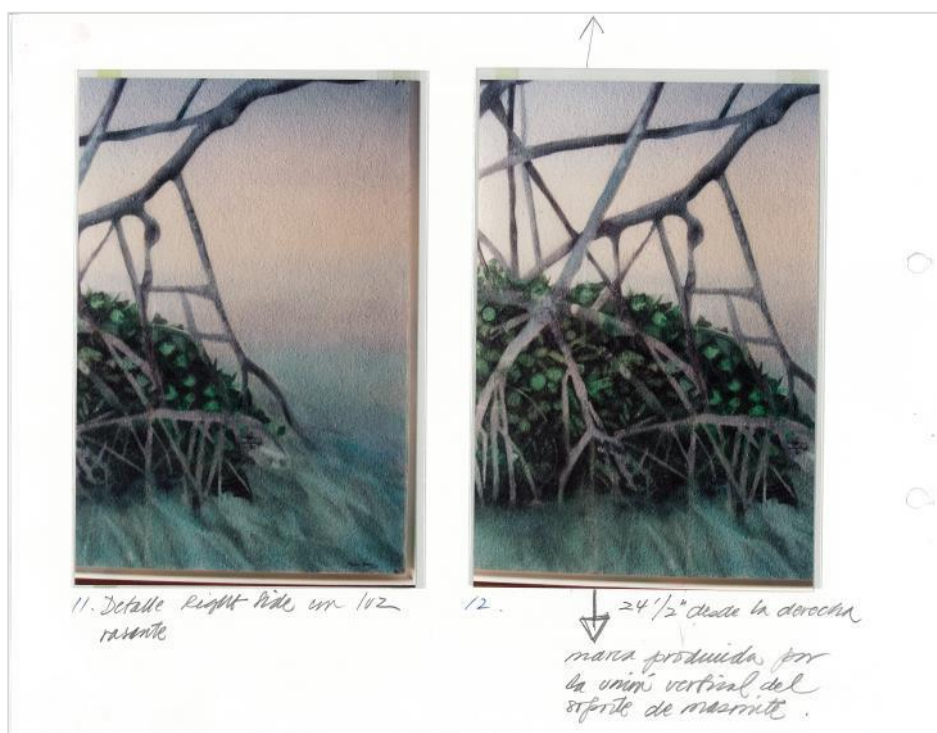


Fig.23 *Mangle*. Detalles bajo luz rasante y señalamiento de una marca lineal.



Fig.24 **Mangle**. Detalles bajo luz directa y rasante y señalamiento de una marca vertical.

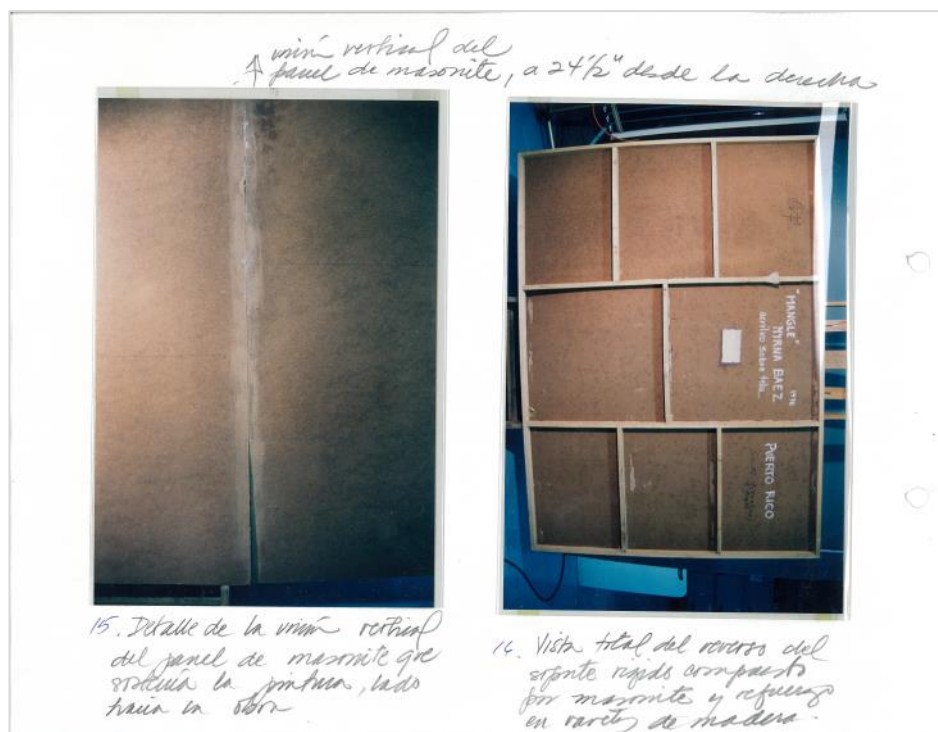


Fig.25 **Mangle**. Detalles del reverso y señalamiento de la unión del panel que servía de refuerzo.

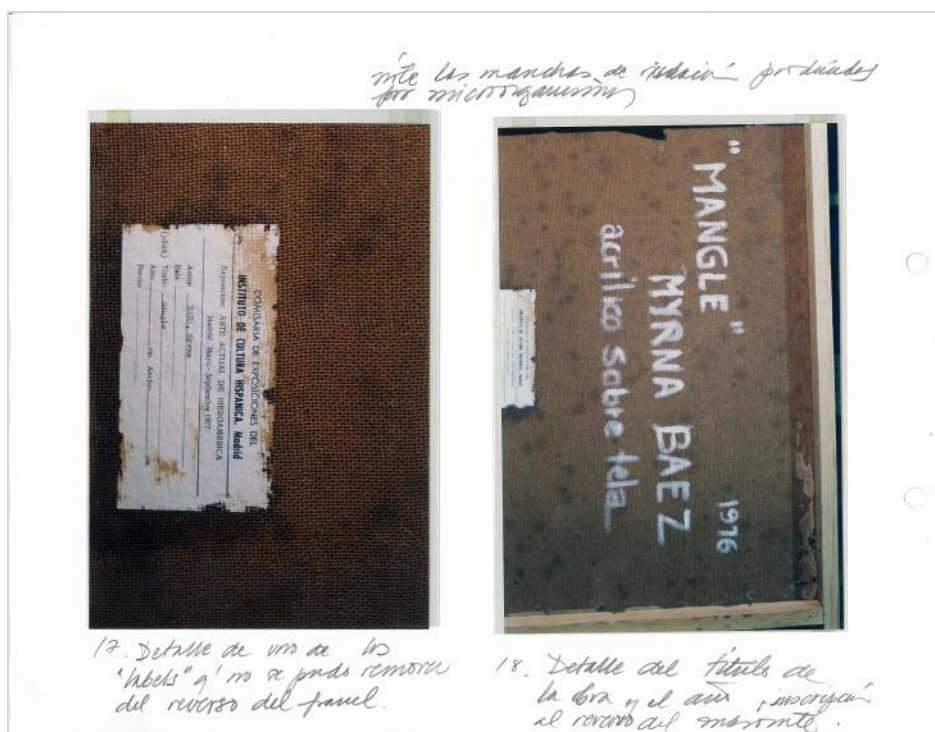


Fig.26 **Mangle**. Detalles de fichas técnicas en el reverso del panel y señalamiento de manchas de oxidación.

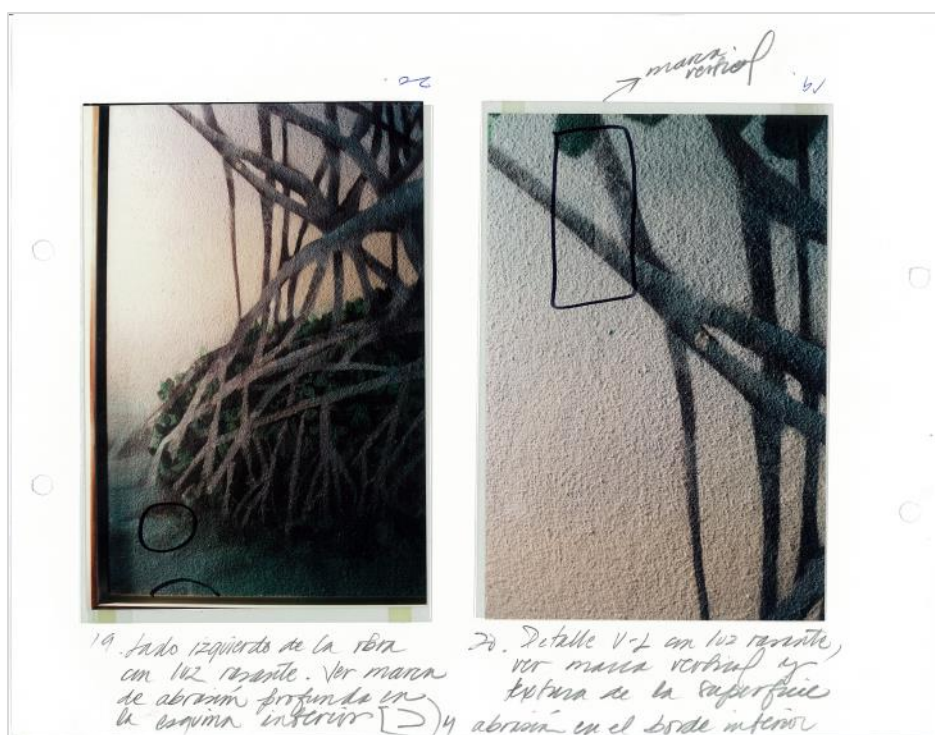


Fig.27 **Mangle**. Detalles bajo luz rasante y señalamientos de marcas y abrasiones.



Fig.28 *Mangle*. Detalles bajo luz rasante y señalamiento de rayados.

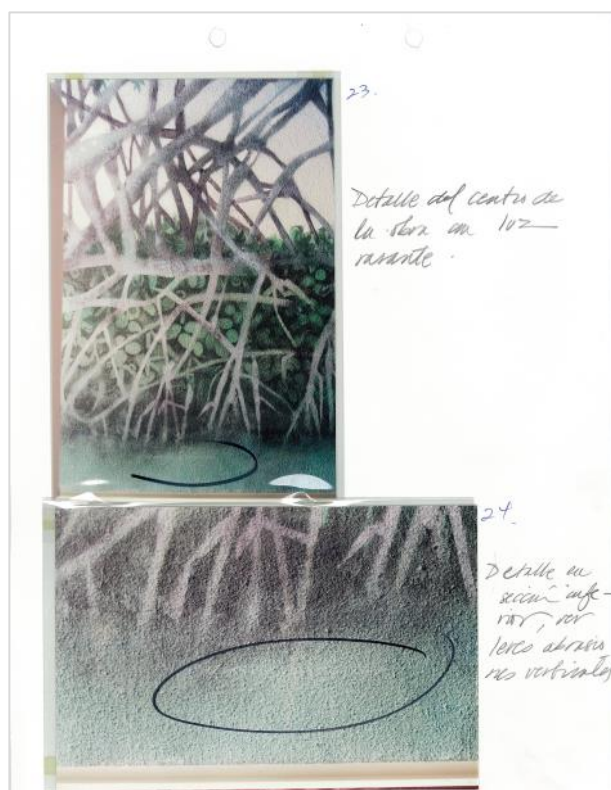


Fig.29 *Mangle*. Detalles bajo luz rasante y señalamiento de abrasiones.

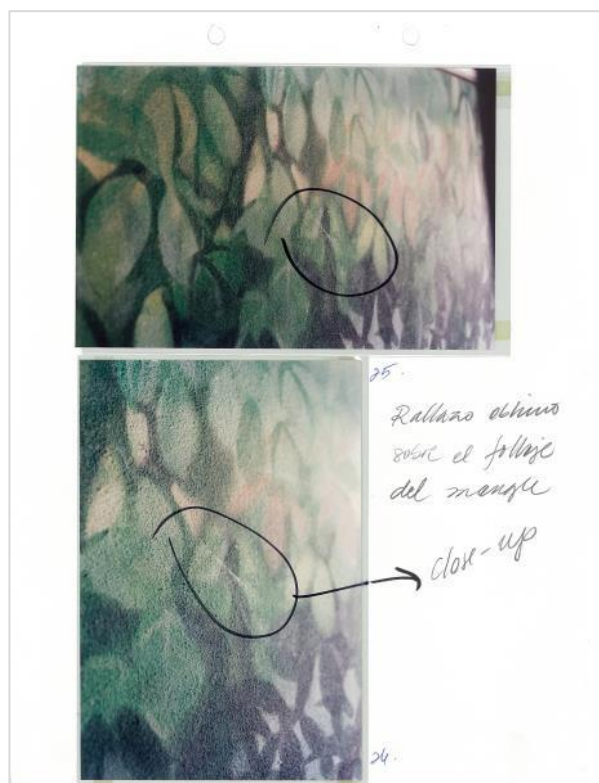


Fig.30 *Mangle*. Detalles bajo luz rasante y señalamiento de rayado.

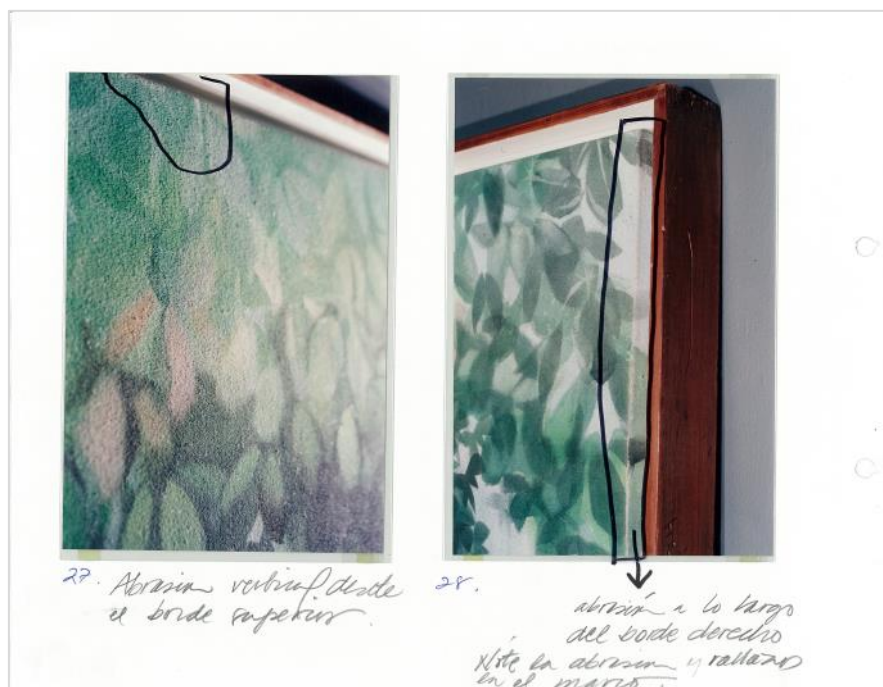


Fig.31 *Mangle*. Detalles bajo luz rasante y señalamientos de abrasiones y rayado del marco.

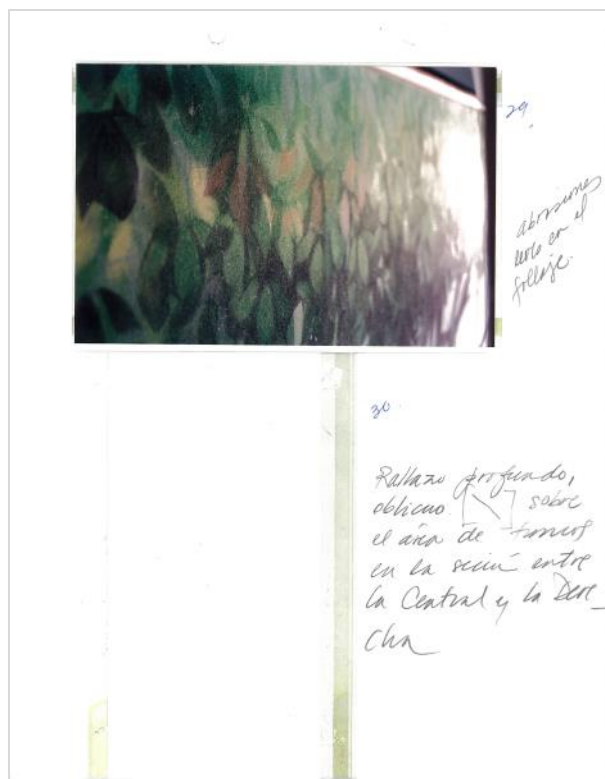


Fig.32 **Mangle**. Detalle bajo luz rasante y señalamiento de abrasiones.



Fig.33 **Mangle** bajo luz directa después del tratamiento.



Fig.34 **Mangle**. Detalle bajo luz directa después del tratamiento.

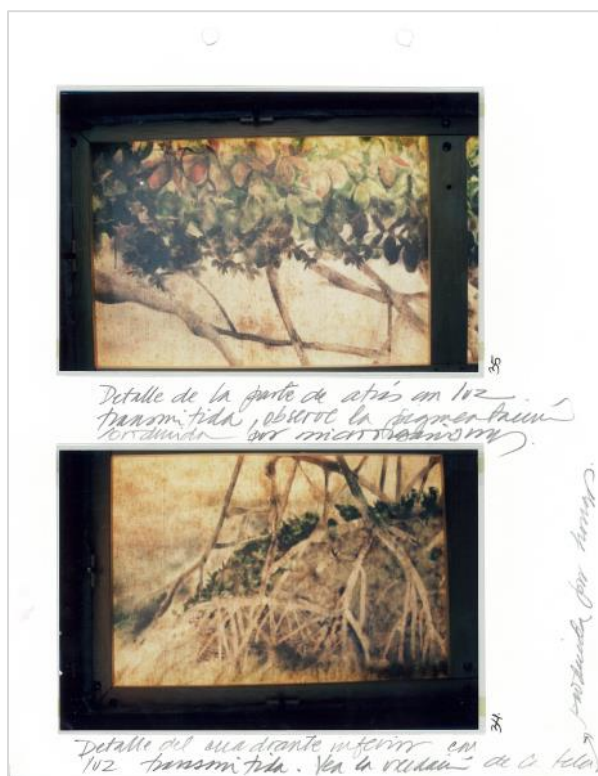


Fig.35 **Mangle**. Detalles del reverso bajo luz transmitida después del tratamiento y señalamiento de la oxidación de la tela producida por hongos.



Fig.36 *Mangle*. Detalles bajo luz transmitida después del tratamiento.



Fig.37 *Mangle*. Anverso y reverso bajo luz directa después del tratamiento.



Fig.38 *Mangle*. Detalle del reverso bajo luz transmitida después del tratamiento.



Fig.39 *Mangle*. Vistas generales del reverso bajo luz directa después del tratamiento.



Fig.40 *Mangle*. Detalles del reverso bajo luz directa después del tratamiento.



Fig.41 *Mangle*. Detalles del reverso bajo luz directa después del tratamiento.

DOCUMENTO 21

Informe del estado de conservación de la pintura *Desnudo frente al espejo* de Myrna Báez preparado el 14 de noviembre de 1988 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

REPORT OF EXAMINATION		TREATMENT		PONCE MUSEUM OF ART	
Access. No.:					
Artist : <i>Myrna Báez</i>		Size: (cm) H:		W:	T:
Title : <i>"Desnuda frente al espejo"</i>		(in) H: 60"		W: 52"	T:
STRUCTURE	CONDITION	TREATMENT			
SUPPORT:					
<input checked="" type="checkbox"/> Fabric <i>unprimed</i> <input type="checkbox"/> Preprimed <input type="checkbox"/> Lined <input type="checkbox"/> Mounted <input type="checkbox"/> Wood	<input type="checkbox"/> Dry, Dessicated <input type="checkbox"/> Friable <input type="checkbox"/> Weak <input type="checkbox"/> Draws <input type="checkbox"/> Tear(s) <input checked="" type="checkbox"/> Hole(s) <i>lower right corner</i> <input type="checkbox"/> Bulge <input type="checkbox"/> Depression <input type="checkbox"/> Loose <input type="checkbox"/> Warped <input type="checkbox"/> Split	<input type="checkbox"/> Lined, <input type="checkbox"/> Strip lined <input type="checkbox"/> Patched <input type="checkbox"/> Impregnated <input type="checkbox"/> Whole <input type="checkbox"/> Locally <input type="checkbox"/> Keyed-Out <input type="checkbox"/> Secured Keys <input type="checkbox"/> Restretched <input type="checkbox"/> Flattened w/moisture <input type="checkbox"/> Tacks added <input type="checkbox"/> Fabric inserted <input type="checkbox"/> Wood inserted			
PAINT FILM:					
<input checked="" type="checkbox"/> Oil <input type="checkbox"/> Aqueous	<input type="checkbox"/> Cracking <input type="checkbox"/> Cleavage <input type="checkbox"/> Cupping <input type="checkbox"/> Flaking <input checked="" type="checkbox"/> Abrasion <i>left center edge</i> <input checked="" type="checkbox"/> Scratches <i>near paper</i> <input type="checkbox"/> left foot, on woman's head <input checked="" type="checkbox"/> dirt along edges from handling <input checked="" type="checkbox"/> canvas fibers leaning down lower right corner. <i>left</i>	<input type="checkbox"/> Filled: <input type="checkbox"/> w/Gesso <input type="checkbox"/> wax-resin <input type="checkbox"/> Flattened: <input type="checkbox"/> w/moisture <input type="checkbox"/> heat <input type="checkbox"/> Secured: <input type="checkbox"/> wax-resin adhesive <input type="checkbox"/> aqueous adhesive <input type="checkbox"/> Inpainted			
SURFACE COATING:					
<input checked="" type="checkbox"/> Varnished <input type="checkbox"/> Unvarnished	<input type="checkbox"/> Bloom <input type="checkbox"/> Brittle <input type="checkbox"/> Dull <input type="checkbox"/> Discolored <input type="checkbox"/> Stain <input type="checkbox"/> Scratch <input type="checkbox"/> Finger marks <input type="checkbox"/> Covered with grime	<input type="checkbox"/> Removed <input type="checkbox"/> Superficially cleaned			
REMARKS: <i>please take extreme caution in the packaging of the artwork since the surface is very fragile.</i>					
<input type="checkbox"/> Fit		<input type="checkbox"/> Unfit for loan as is		<input type="checkbox"/> Cannot be treated in time for loan	
EXAMINED BY: <i>R. Dominguez</i>		DATE: <i>Nov. 14 1988</i>			

DOCUMENTO 22

Informe del estado de conservación de la pintura *Desnudo frente al espejo* de Myrna Báez preparado el 24 de abril de 1989 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

Fundación Luis A. Ferré Inc. Apartado 1492 Ponce, Puerto Rico 00733-1492

848.0505 - 840.1510



Museo de Arte de Ponce

EXAMINATION REPORT

ACCESSION NUMBER :

ARTIST :

TITLE :

SIZE :

TYPE OF OBJECT :

CONDITION :

support :

paint film :

surface coating:

REMARKS :

FRAME :

EXAMINER
DATE

Myrna Báez
"Desnudo frente al espejo"
60" x 52"
oil on fabric support
acrylics

support : good

paint film : good except some scratches : on
loomans head, bottom center, left corner.

surface coating: corner
→ none

Please handle with extreme care, the
painting surface is very delicate and
easily scratchable.

frame : good condition -

Lidia T. Aravena
April 24, 1989

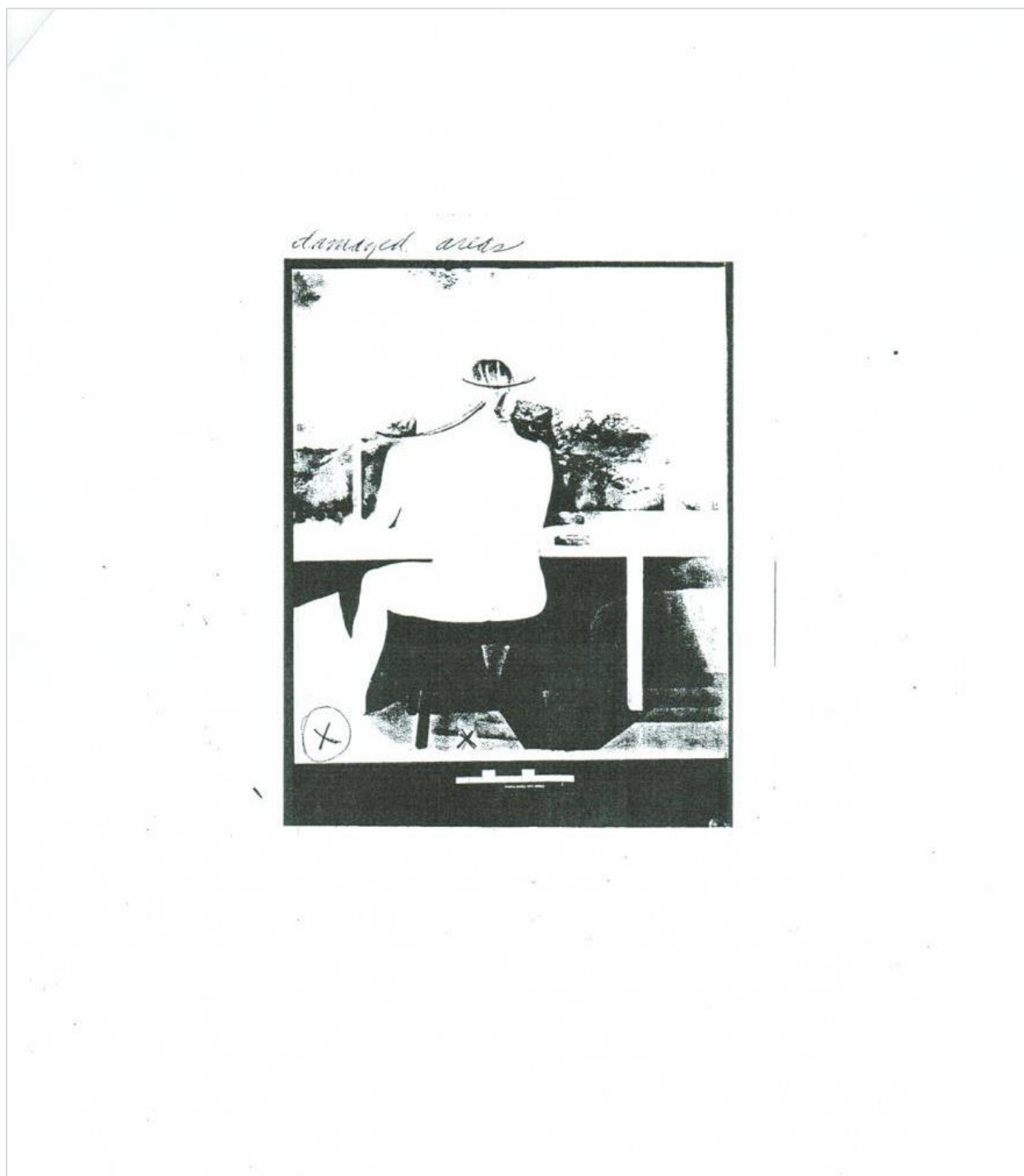


Fig.42 *Desnudo frente al espejo*. Vista general del anverso y señalamiento de daños.

DOCUMENTO 23

Informe del estado de conservación de la pintura *Desnudo frente al espejo* de Myrna Báez preparado el 28 de junio de 1989 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

Fundación Luis A. Ferré Inc. Apartado 1492 Ponce, Puerto Rico 00733-1492

848 0505 - 840 1510



Museo de Arte de Ponce

EXAMINATION REPORT

ACCESSION NUMBER :
 ARTIST : *Myrna Báez*
 TITLE : *"Desnuda frente al espejo"*
 SIZE : *60" x 52"*
 TYPE OF OBJECT : *acrylics on fabric support*

CONDITION : *general good condition*

support : *good*

paint film : *scratches : woman's head, over ^{left} ~~right~~ shoulder, bottom-center, bottom left corner*

surface coating: *none*

REMARKS

: *new scratch is visible over proper ^{left} ~~right~~ shoulder painting fibers had been flattened by contact with semi-sharp object. On april 24, 1989 this scratch was not visible or present*

FRAME

: *good condition, it should be replaced by a protruding type, at least 1/2" to the front.*

EXAMINER
 DATE

: *Lidia Aravena - 2:36 p.m.*
 : *June 28, 1989*

Nota: obra regresa hoy 28 de junio del 89 al museo de arte de Ponce.

DOCUMENTO 24

Informe de tratamiento de la pintura *Desnudo frente al espejo* de Myrna Báez preparado en septiembre de 2001 por Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce.

Sept 2001

Pintura "Desnudo frente al espejo" se limpió completa con aspiradora (protegiendo la superficie con una fina red de nylon o malla).

Se removió el panel de masilla del reverso y la obra se estiró en su nuevo bastidor "Sbirin" hecho a la medida. Se colocaron grapas arriba y abajo, y por los lados o laterales se graparon por detrás con el propósito de que no se vean con el nuevo marco hecho por Tornosartista. Todos los restos sueltos de la superficie de la pintura se repesaron con adhesivo PVA libre de ácido.

Nota: el día 9 de octubre si la obra enmarcada en el MADO, se re abriera en su

DOCUMENTO 25

Informe del estado de conservación de la pintura *Autopista hacia el sur* de Myrna Báez preparado el 18 de octubre de 2007 por Ulrik Runeberg, conservador jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Museum of Contemporary Art of Puerto Rico • Laboratory for the Conservation and Restoration of Painting and Sculpture
 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO
 LABORATORIO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA

REPORTE DE CONDICIÓN DE OBRA DE ARTE
 Fecha: 18 de octubre de 2007 Registro: #032707 Informe de 4 páginas

Artista : Myrna Báez
 Medio / Soporte : Acrílico sobre lienzo
 Título : *Autopista hacia el sur*
 Fecha : 1974
 Medidas : Aprox. 152.5 cm x 186 cm (Formato vertical)

Cliente : Otto Octavio Reyes Casanova
 480 calle J A Canals
 Urb. Roosevelt
 San Juan, PR 00918
 T.: 787-751-1215 / F. 787-282-6996

Evaluación y descripción de los daños:
Marco:

- El marco tiene golpes menores y está sucio de polvo, hollín y otros residuos atmosféricos.

Bastidor:

- El bastidor es fijo, está en condición delicada, un poco inestable y no tiene sistema de expansión. Se recomienda la sustitución del bastidor por un bastidor de expansión.

Soporte:

- El soporte es lienzo, está en buenas condiciones estructurales, aunque presenta una veladura amarilla que parece parte de la pigmentación causada por el paso del tiempo. La tensión es inadecuada, pobre. La falta de tensión de la tela pone en peligro la estabilidad de la capa pictórica.

Capa pictórica:

- La capa pictórica está sucia de polvo y presenta áreas en las cuales se puede observar partes del soporte, causadas por la técnica empleada por la artista.
- Existen rallazos mayores que afectan la pintura, particularmente en el área superior derecha y en la esquina inferior izquierda.
- Hay manchas e irregularidades menores en toda la capa pictórica.
- En la esquina inferior izquierda se observan manchas que parecen causadas por el efecto de algún detergente o blanqueador que no se dejan determinar si son producto de las técnicas del artista o de alguna intervención posterior.
- Se observan retoques en áreas cercanas a los bordes de la pintura.

Tratamiento propuesto:

- Limpieza de la superficie de la obra y del revés en seco
- Desmontaje del marco
- Revisión de los rayazos y algunas manchas en la capa pictórica mediante la aplicación de colores de conservación. (reversibles).
- Desmontaje del bastidor
- Montaje al bastidor nuevo

MAC
 EDIFICIO HISTÓRICO
 RAFAEL M. DE LABRA
 AVE. JUAN PONCE DE LEÓN
 ESQUINA ROBERTO H. TODD
 P.O. BOX 362377
 SAN JUAN, PUERTO RICO
 00936-2377
 TEL.: (787) 787-977-4030
 FAX.: (787) 787-977-4036
 ADM1@MUSEOCONTEMPORANEOPR.ORG
 WWW.MUSEOCONTEMPORANEOPR.ORG

Informe de Condición de Obra, #032707, página 2 de 4

Anotaciones:

La apariencia visual de la obra no va a cambiar de manera significativa después de nuestra intervención. Las pruebas de limpieza muestran que las manchas amarillas en el área gris de la pintura son parte de la aplicación original del artista, que deja ver el soporte. Es posible que con el paso del tiempo estas áreas se hayan oscurecido y es por eso que se destacan visualmente. Se recomienda contactar a la artista para que realice una revisión de dicha zona.

Costo evaluado por servicio de conservación / restauración:

\$ 385 – 20 % = 308 (+ impuestos)

Costos adicionales:

Bastidor nuevo de expansión (cedro): **\$440**

Anexo:

Documentación fotográfica.

Fecha de entrega de la obra al laboratorio:

17 de octubre de 2007

Fecha de entrega de la obra al cliente (después de la intervención):

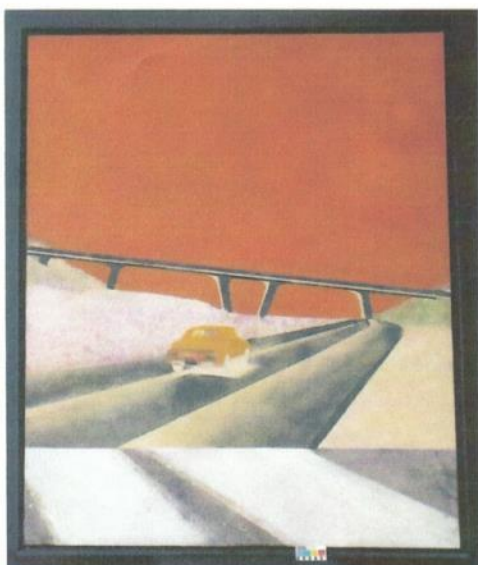
Aproximadamente 14 semanas a partir de empezar con el tratamiento propuesto. Para poder empezar con la conservación / restauración, nos deberían hacer llegar el formulario

'Terminos de Acuerdo' adecuadamente completado y firmado.

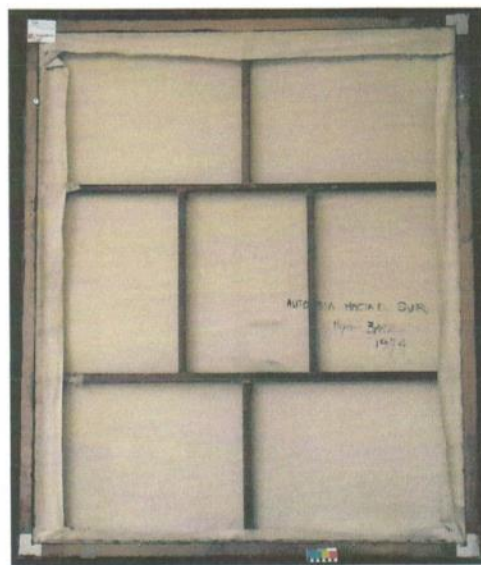


Ulrik Runeberg
Conservador

Informe de Condición de Obra, #032707, página 3 de 4



1) Obra en condiciones actuales.



2) Revés de la obra (condiciones actuales).



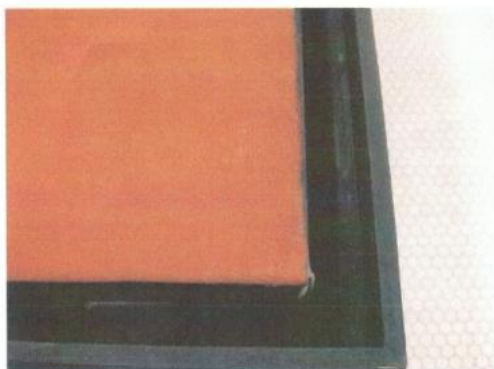
3) Barniz / veladura amarillenta manchada y rasgada



4) Detalle, mancha amarilla magnificada (12x)

Fig.43 *Autopista hacia el sur*. Vista general del anverso, del reverso y detalles de daños.

Informe de Condición de Obra, #032707, página 4 de 4



5) Detalle, rallazo, esquina superior derecha.



6) Detalle, rallazo.

Fig.44 *Autopista hacia el sur*. Detalles de un rayado.

DOCUMENTO 26

Informe de tratamiento de la pintura *Autopista hacia el sur* de Myrna Báez preparado el 9 de enero de 2008 por Ulrik Runeberg, conservador jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

Museum of Contemporary Art of Puerto Rico • Laboratory for the Conservation and Restoration of Painting and Sculpture
 MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE PUERTO RICO
 LABORATORIO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA

INFORME DE TRATAMIENTO DE OBRA DE ARTE
 Fecha: 9 de enero de 2008 Registro: #032707 Informe de 2 páginas

Artista : Myrna Báez
 Medio / Soporte : Acrílico sobre lienzo
 Título : *Autopista hacia el sur*
 Fecha : 1974
 Medidas : Aprox. 152.5 cm x 186 cm (Formato vertical)

Cliente : Otto Octavio Reyes Casanova
 480 calle J A Canals
 Urb. Roosevelt
 San Juan, PR 00918
 T.: 787-751-1215 / F. 787-282-6996

Tratamiento:

- Limpieza de la superficie de la obra y del revés en seco.
- Desmontaje del marco.
- Revisión de los rayazos y algunas manchas en la capa pictórica mediante la aplicación de colores de conservación. (reversibles).
- Desmontaje del bastidor.
- Montaje al bastidor nuevo y al marco.

Anotaciones:
 La apariencia visual de la obra no cambió de manera significativa después de la intervención. Las pruebas de limpieza mostraron que las manchas amarillas en el área gris de la pintura son parte de la aplicación original del artista, que deja ver el soporte. Es posible que con el paso del tiempo estas áreas se hayan oscurecido y es por eso que se destacan visualmente. Se recomienda contactar a la artista para que realice una revisión de dicha zona.

Costo por servicio de conservación / restauración:
 \$ 385 – 20 % = 308 (+ impuestos)

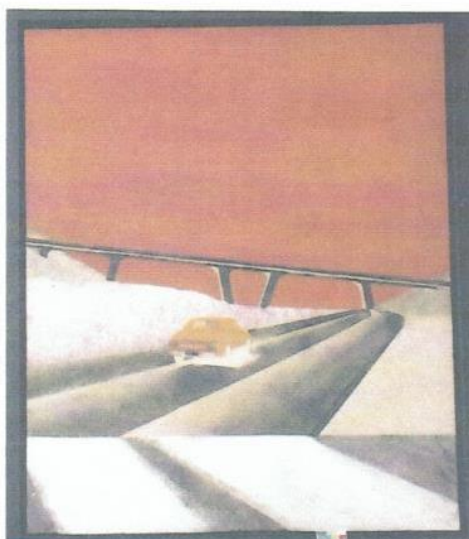
Costos adicionales:
 Bastidor nuevo de expansión (cedro): \$440

Anexo:
 Documentación fotográfica.

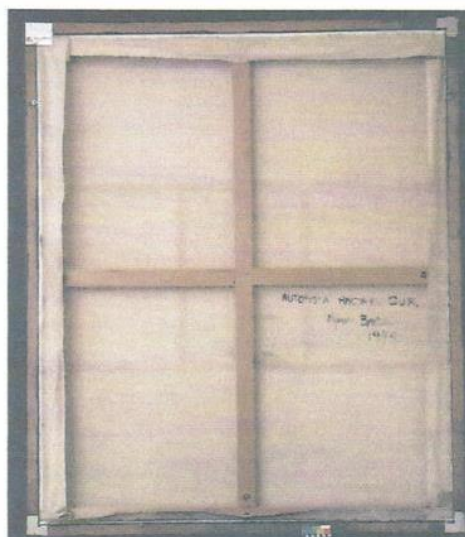
Ulrik Runeberg
 Conservador

MAC
 EDIFICIO HISTÓRICO
 RAFAEL M. DE LABRA
 AVE. JUAN PONCE DE LEÓN
 ESQUINA ROBERTO H. TODD
 P.O. BOX 362377
 SAN JUAN, PUERTO RICO
 00936-2377
 TEL.: (787) 787-977-4030
 FAX.: (787) 787-977-4036
 ADMIN@MUSEOCONTEMPORANEOPR.ORG
 WWW.MUSEOCONTEMPORANEOPR.ORG

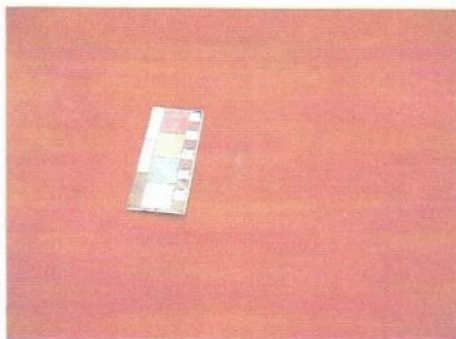
Informe de tratamiento de Obra, #032707, página 2 de 2



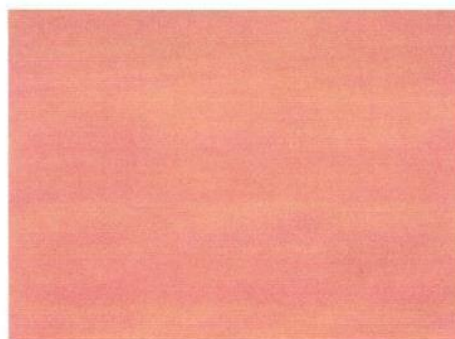
1) Frente de la obra.



2) Revés, luego de la intervención



3) Detalle, rallazo, antes de la intervención



4) Detalle, rallazo, después de la intervención.

Fig.45 *Autopista hacia el sur*. Vistas generales del anverso, del reverso y detalles de un rayado después del tratamiento.

DOCUMENTO 27

Gráfico que ilustra en porcentos la relación de las obras escogidas con los criterios de selección.

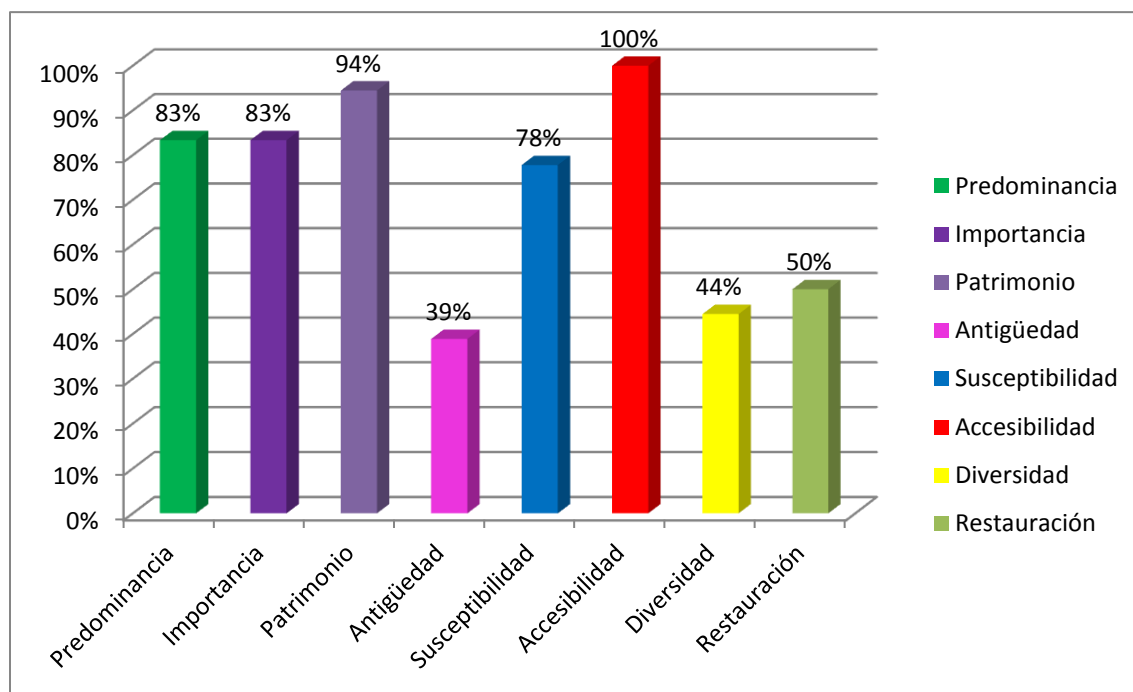


Fig.46 Gráfico de los criterios de selección de las obras.

DOCUMENTO 28

Listado con la selección final de las obras y comentarios.

TÍTULO	AÑO	COLECCIÓN	MEDIO	COMENTARIOS
1. <i>Palomar</i>	1960	ICP	Óleo / lino*	<ul style="list-style-type: none"> · Restaurada. · Empastes.
2. <i>Helado de coco</i>	1961	ICP	Oleo / masonita	<ul style="list-style-type: none"> · Restaurada. · Empastes.
3. <i>Niño y jaula</i>	1963	UPR	Oleo / masonita	<ul style="list-style-type: none"> · Problemas de conservación.
4. <i>Autorretrato</i>	1963	MB	Óleo / papel sobre masonita	<ul style="list-style-type: none"> · Primer autorretrato. · Lo trabaja también en linóleo, siendo ésta de las pocas veces que desarrolla la misma obra en dos medios. · Según M.F.Z., la pintura refleja una fuerte influencia de la litografía luego de ir al taller de D. Papagiorgiu en Madrid.
5. <i>Barrio Tokio</i>	1963	MAP	Acrílico / lino	<ul style="list-style-type: none"> · Primera pintura en gran formato. · Acrílico sin aerógrafo.
6. <i>Ciclistas</i>	1963	Ateneo	Óleo / papel sobre masonita	<ul style="list-style-type: none"> · Problemas de conservación. · Primer Premio del Ateneo.
7. <i>En el bar</i>	1967	Ateneo	Acrílico / lino	<ul style="list-style-type: none"> · Primera vez que emplea estampados con encajes, anticipando efectos que logrará en la colografía. · Acrílico sin aerógrafo. · Tema de la identidad femenina.
8. <i>Afuera el verde</i>	1971	PR	Acrílico y tinta / lienzo	<ul style="list-style-type: none"> · Medio mixto. · Según Marta Traba, en esta obra recorta la figura como en el grabado.

* Medio predominante

TÍTULO	AÑO	COLECCIÓN	MEDIO	COMENTARIOS
9. <i>Autopista hacia el sur</i>	1974	Reyes Veray	Acrílico / lienzo	<ul style="list-style-type: none"> · La quiso comprar el MAPR. · Según M.F.Z. es una obra importante. · Tema del paisaje urbano. · Es parte del fotonegativismo; recurso que transforma su desarrollo del paisaje. El fotonegativismo comienza en el '72 a su regreso de N.Y. y concluye en el '76 con <i>El jardín</i>.
10. <i>La espera</i>	1974	PR	Acrílico / lienzo	<ul style="list-style-type: none"> · Uso de la bomba de Flit. · Periodo fotonegativista.
11. <i>La lámpara Tiffany</i>	1975	UPR	Acrílico / lienzo	<ul style="list-style-type: none"> · Estuvo en la casa del Rector. En una actividad allí Báez la vio expuesta con una mesa llena de comida al frente. Escribió una carta dirigida a la Directora del Museo, Flavia Marichal, indicando que la Dra. Reguero la había donado al Museo para que siempre estuviera en sus salas y que prohibía este tipo de traslados. · Interior del mundo burgués.
12. <i>Mangle en las salinas</i>	1977	ICP	Acrílico / lienzo	Problemas de conservación.
13. <i>Mangle</i>	1977	MAP	Acrílico / lienzo	Problemas de conservación.
14. <i>Bambú</i>	1977	PR	Acrílico / lienzo	
15. <i>Desnudo frente al espejo</i>	1980	MAP	Acrílico / lienzo	Tema de la identidad femenina.

TÍTULO	AÑO	COLECCIÓN	MEDIO	COMENTARIOS
16. <i>El espejo de los quinqués</i>	1988	Reyes Veray	Acrílico / lienzo	
17. <i>Retrato de un sueño</i>	1988-90	M. Duquella	Acrílico y óleo / lino	<ul style="list-style-type: none"> · Medio mixto. · Obra que le demora más de lo usual.
18. <i>La terraza</i>	1994	MAP	Acrílico y óleo / lino	<ul style="list-style-type: none"> · Medio mixto. · M.F.Z. destaca el color en esta obra.

DOCUMENTO 29

Carta del 21 de abril de 2014 de la Sra. Irene Esteves al Sr. Eduardo Morales Coll, presidente del Ateneo Puertorriqueño, solicitando acceso a las obras de Myrna Báez que son parte de dicha colección para propósitos de la presente investigación.

21 de abril de 2014

Sr. Eduardo Morales Coll
Presidente
Ateneo Puertorriqueño

Estimado Señor Morales:

Como parte de mis estudios doctorales en la Universidad de Sevilla investigo la obra pictórica de Myrna Báez. Mi tesis versa sobre la conservación de su pintura y consiste de una serie de entrevistas a la artista acerca de la morfología y técnicas de algunas de sus piezas más importantes. El Ateneo Puertorriqueño cuenta con dos de ellas, Ciclistas y En el bar, razón por la cual le solicito me permita acceder a las mismas y a la documentación que sobre éstas tengan, especialmente aquélla relacionada con tratamientos de conservación y restauración.

Agradezco de antemano toda la cooperación que pueda ofrecerme al respecto y confío en que esta investigación abone a la salvaguarda del patrimonio del Ateneo y de Puerto Rico.

Respetuosamente,



Irene Esteves Amador

DOCUMENTO 30

Carta del 11 de junio de 2014 de la Sra. Irene Esteves a la Sra. Myrna Báez solicitando permiso para utilizar la documentación fotográfica de sus obras que son parte de la colección del Museo de Arte de Ponce para propósitos de la presente investigación.

11 de junio de 2014

Sra. Myrna Báez González

Pintora y grabadora

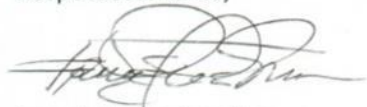
[REDACTED]
San Juan, Puerto Rico 00917

Estimada Señora Báez,

Solicito su permiso para utilizar la documentación fotográfica que la Sra. Legan Calderón hiciera ayer martes 10 de junio de 2014 de las pinturas suyas que son parte de la colección del Museo de Arte de Ponce para propósitos de mi disertación doctoral. Las fotografías documentan con luz frontal, transmitida, rasante y ultravioleta las obras Barrio Tokio, Mangle, Desnudo frente al espejo y La terraza.

La Sra. Lidia Aravena, restauradora jefe del Museo, solicitó copia de las mismas para los archivos del laboratorio de conservación de dicha institución. Agradeceré me conceda igualmente la autorización para facilitarle a la señora Aravena la documentación fotográfica en cuestión. La señora Calderón sólo dispondrá de las fotografías para los fines aquí expuestos.

Respetuosamente,



Irene Esteves Amador

DOCUMENTO 31

Solicitud de permiso para tomar fotos o vídeos profesionales en el Museo de Arte de Ponce completada por Irene Esteves previo a la entrevista a Myrna Báez que se realizara en los predios de dicha institución.

MUSEO DE ARTE DE PONCE

PERMISO PARA TOMAR FOTOS O VIDEOS PROFESIONALES

Fecha de la solicitud: 29 de julio de 2014

Entidad o personal que solicita: Irene Esteves Amador

Fecha de comienzo: Martes 5 de agosto de 2014

Fecha de completado: Martes 5 de agosto de 2014

Tipos de equipos que estarán utilizando: ☒ Cámaras de video ☒ Cámaras Fotográficas ☒ Trípodes

☒ Sistema de iluminación (¿Tipo de iluminación Fría / Caliente?) Fría (¿Cuántos Watts?) 240

(¿Cuántas lámparas?) 1 ☐ Número de personas 5

¿Qué obras o áreas estarán retratando? Barrio Tokio; Mangle; Desnudo frente al espejo y La terraza

Título y año de la obras; 1963; 1977; 1980 y 1994

Nombre del Autor: Myrna Báez

¿Necesita algún otro tipo de material o información de archivo? ☐ SÍ ☒ NO

Explique el propósito o razón para la toma de fotos o video:

Esta documentación es parte fundamental de mi tesis doctoral para el programa de Pintura Conservación – Restauración de la Universidad de Sevilla en España, titulada **Conservación mediante documentación de la pintura contemporánea en el Caribe: Metodología aplicada a la obra de Myrna Báez**. La misma formará parte eventualmente de una base de datos digital, accesible a todo aquel experto o interesado en el estudio y conservación de la pintura de la Sra. Báez.

Nota: La toma de fotos o videos debe de realizarse específicamente en las áreas solicitadas y durante los horarios de operación. Los equipos de iluminación deben cumplir con los requisitos del laboratorio de Conservación. Las personas que estén tomando las fotos o videos estarán escoltadas en todo momento por el personal del Museo. Está totalmente prohibido grabar o tomarle fotos a los equipos o mecanismos de seguridad. En caso de cualquier violación a los puntos antes mencionados, el permiso quedará automáticamente suspendido y NO podrán continuar con la filmación o toma de fotos en las facilidades del Museo. Todo productor o compañía que realice trabajos fotográficos o audiovisuales en el Museo o sobre el Museo, deberá entregar por lo menos (2) ejemplares del material publicado, los cuales serán enviados al archivo histórico del Museo.

Irene Esteves Amador
Nombre y Firma de persona que solicita el permiso

Derechos de Autor – Curaduría

Firma de la Directora de Comunicaciones
o Directora Ejecutiva

Departamento de Registraduría

DOCUMENTO 32

Documentación fotográfica de la visita de Myrna Báez al Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce y de sus obras que son parte de dicha colección con luz rasante, ultravioleta y transmitida.



Fig.47 Myrna Báez en el Laboratorio Anton J. Konrad del Museo de Arte de Ponce explicando aspectos de *La terraza* luego de haber visto la pintura bajo luz ultravioleta.

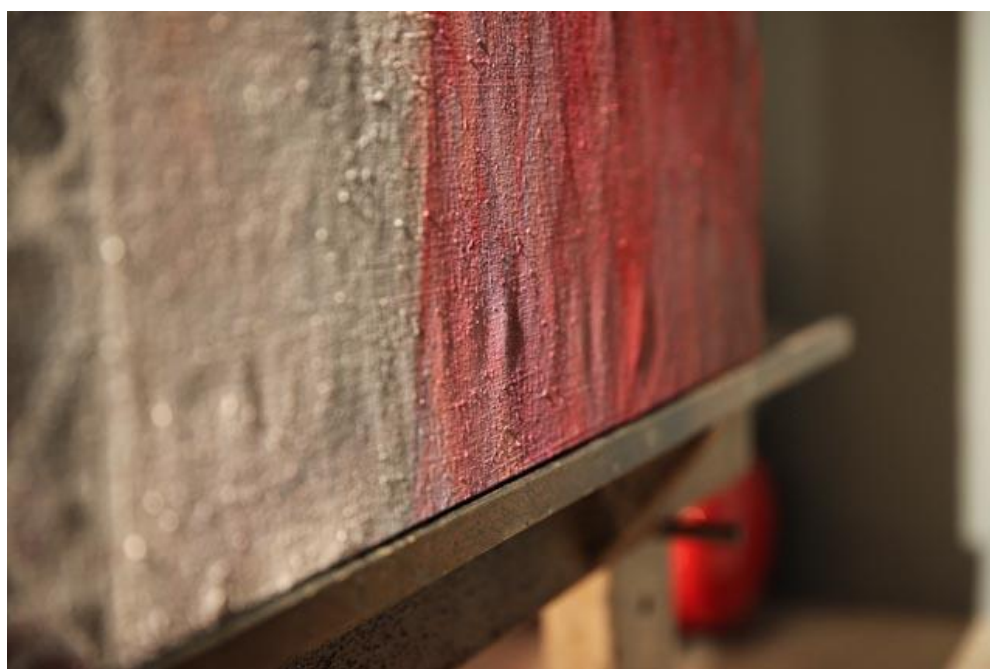


Fig.48 *La terraza*. Detalle bajo luz rasante.



Fig.49 *La terraza*. Detalle bajo luz ultravioleta.



Fig.50 *Desnudo frente al espejo*. Vista general del anverso bajo luz ultravioleta.



Fig. 51 *Desnudo frente al espejo*. Vista general del anverso bajo luz transmitida.



Fig. 52 *Barrio Tokio*. Detalle de un craqueado bajo luz transmitida.



Fig. 53 *Barrio Tokio*. Detalle de un empaste bajo luz rasante.



Fig.54 *Mangle*. Detalle de la textura aterciopelada del lienzo bajo luz rasante.

DOCUMENTO 33

Ejemplo del borrador de la segunda entrevista a Myrna Báez contestado a manuscrito por la artista.

ENTREVISTA II

LUGAR: Residencia de la Dra. Reguero

OBRAS: Autorretrato ('63); Afuera el verde; Bambú; La espera

I. PREGUNTAS DE APERTURA

1. Autorretrato es un óleo sobre papel montado en Masonite del año '63, Afuera el verde un acrílico y tinta de ~~aceite~~ ^{con una textura sobre el traje} para grabado sobre lienzo del '71 y Bambú un acrílico sobre lienzo del '77. Estas obras, no sólo representan distintas décadas y etapas de tu pintura, sino la diversidad de medios que has acometido: medios mixtos, el óleo, el acrílico, la tinta ^{grabado} ~~de aceite~~ y también de soportes, como el papel, la madera y la tela.

¿Qué nos puedes decir sobre la pluralidad de tu producción pictórica?

Lo que me motiva en estos casos en particularidad es ~~el~~ el experimentar distintas maneras de conseguir un efecto. El Bambú son estacadas de distintos tipos hojas ^{de forma y tamaño} ~~de Bambú~~ para crear el folioleaje hechos por mí

II. PROCESO CREATIVO

1. ¿Por qué no haces "bocetos terminados", utilizando tus propias palabras, sino que dejas parte de la creatividad al proceso en sí mismo? *Propre te permite que improvisas. Después que tienes composición y color en lo demás puedes improvisar sobre todo áreas grandes.*
2. Has dicho que te gustan los accidentes y que incluso a veces trabajas a partir de ellos. ¿A qué tipo de accidentes te refieres? *¿Acogerías un accidente a la manera de Duchamp con El gran vidrio por ejemplo? No recuerdo que accidentes sucedieron pero ~~se~~ se son aprovechables de vez (nota) mas libertad en lo que haces*
3. Muchos opinan que tu pintura se nutre de tu gráfica y viceversa. Antonio Martorell, por ejemplo, se refiere a la reciprocidad de la obra que desarrollas en ambos medios como una dialéctica y, de acuerdo a Margarita Fernández, la gráfica te ha servido para

ensayar ideas y para liberar de opciones a la pintura. [En la entrevista con Marimar Benítez reconoces que la obra gráfica te ayuda a simplificar.]

¿El que incorpores a tu pintura las plantillas o estenciles luego de que aprendieras la técnica de la colografía demuestra dicho vínculo? *El uso de plantillas de telas de encajes y otros objetos para crear efectos en la pintura es desde — años.*

¿Puedes hablarnos de otras maneras en que la gráfica ha intervenido en el desarrollo de tus ideas y soluciones pictóricas?

Estampaciones directas como

4. En la entrevista del año '76 que te hiciera Connie Underhill para el **San Juan Star** mencionas que tú misma haces los estenciles.

¿Puedes explicar cómo los haces, qué materiales utilizas y si el escogido de estos materiales responde a algún interés específico?

Hago estenciles para definir

Bambu' etc. es estampación con acrílico en la pistola de aire. Los distintos tipos, formas y colores crean el follaje.

5. Has dicho que cada obra corresponde a un medio y que realizarla en dos medios sería hacer una copia de la primera. Sin embargo, en el año '63 parece darse una excepción cuando trabajas tu autorretrato en grabado y en pintura. Tu segunda obra después de salir de la academia, El gallo, es otro ejemplo.

¿Estas piezas son totalmente independientes o intentabas desarrollar la misma obra en medios distintos? De haber sido así, ¿fueron las motivaciones de carácter técnico?

Una cosa es hacer el mismo tema de dos maneras distintas y otra hacer una obra y luego copiarla. ¿en serigrafía? en P.R. reproducir. Tal cual, lo cual aquí se hace mucho y esto no lo hace el 2

Mismo artista que a lo mejor no ha hecho una serigrafía
 es un vida sino un serigrafista profesional. De hecho hay artistas
 que hacen un boceto casi terminado y la obra la hace ~~el~~
 el resuelve el copista.

Como he dicho antes es usar el mismo tema pero resuelto
 de modo distinto.

¿Fue gracias a ejercicios como éste que te percataste de que una obra no se presta
 para dos medios distintos? Si No se si he dicho esto. Son

dos obras ~~distintas~~ del mismo tema pero cada una
 es una obra por si misma.

6. ¿Por qué no firmaste tu autorretrato del año 63? no sé

Considerando la importancia que el mercado del arte concede a la firma, ¿estarías
 dispuesta a firmar una obra que originalmente no hayas firmado? Si

III. CONTEXTO HISTÓRICO

1. Figuras como una de las artistas más experimentales de tu generación. ¿Por qué te
 piensas, o no, como una artista experimental?

Me pienso experimental porque consigo cosas sorprendentes
 y divertidas y acuerdate que yo vengo del campo de
 la ciencia.

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

1. Coleccionas desde rarezas, hasta artesanías procedentes de tus viajes por el mundo,
 como también marcos y espejos.

¿Estos objetos además de poblar tu estudio y tu obra, han inspirado soluciones de carácter técnico que hayas incorporado a tu trabajo?

Carácter técnico no pero sí temático.

2. ¿Qué efectos buscas lograr cuando usas materiales como el cepillo de dientes para aplicar la pintura? ¿Cómo llegas a dichas soluciones?

Los cepillos me dan texturas de puntitos que los necesito para representar algo en particular en el cuadro como ~~la espuma~~ la espuma de los marullos. También uso esponjas para estampar ciertas texturas.

3. ¿Imprimas el soporte? ¿Qué utilizas y cómo lo haces?

Imprimaba cuando empecé. Creo que fue después que fui a N.Y y vi los Ex, Abs. y el lienzo crudo y la pintura chorreaba que se me ocurrió ~~usar~~ usar la imprimación con el color y la pistola en las áreas grandes.

¿Utilizaste alguna preparación para las obras sobre las que hoy estamos hablando desde cuando? Cuales? *No me acuerdo de haber imprimado obras a menos que las sea.*

4. ¿Aplicas algún tipo de barniz? ¿Por qué sí o por qué no?

No uso los barnices porque dan brillo. Por eso uso el yeso preparado ^{comercialmente} ~~para imprimación~~ ~~para~~ para mezclarlo con color mientras pinto.

De utilizarlo, ¿cuál es el tipo de barniz y su modo de aplicación?

N/A → da brillo.

¿Autorretrato tiene barniz?

¿cual autorretrato?

5. Para La espera, acrílico sobre lienzo del año '74, utilizaste una bomba rociadora manual de flit o insecticida al aplicar la pintura.

¿Bambú del 1977 fue realizada del mismo modo o ya empleabas el aerógrafo?

¿Puedes señalar las diferencias que presentan estas dos pinturas por el empleo de una u otra herramienta?

~~El bambú~~ ^{quizas} Las gotitas son más gruesas con la bomba rociadora

6. El catálogo de tu obra describe Afuera el verde como un acrílico e impresión en tinta de aceite para grabado sobre lienzo, ¿por qué decidiste utilizar la tinta para grabado en esta pintura?

Hay que estampar con aceite para que te de tiempo para entintar e imprimir pues con agua es mas irregular porque se seca enseguida.

¿La aplicaste en áreas específicas del lienzo? ¿Cómo lo hiciste?

cual específica

¿Qué cualidad visual buscabas?

En afuera el verde quería que fuera un trazo de listas, de corduroy y un corduroy para estampar

7. Al observarla notamos, sin embargo, que las manos parecen ser de otro material. ¿Es así en efecto? ¿Por qué tomaste esta decisión?

Las manos son pintadas como la cabeza todo es acrílico. El blanco de la cabeza es modeling parte que de otro blanco y es transparente como de piel.

V. EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE

1. Normalmente, ¿tus pinturas están pensadas para un lugar o entorno determinado?

No.

¿Qué importancia tiene este entorno para la comprensión de la obra?

No deben estar muy cerca o amontonados unas de un autor y otras de otros. Es pacio a su alrededor es muy impo

contestada con la anterior

2. Conozco tu interés de donar obra a los museos para que a nivel museológico haya una muestra comprensiva de tu producción artística.

¿Quiere decir esto que el entorno que mejor podría viabilizar dicha comprensión es el museístico? De ser así, ¿prefieres alguno en específico?

Si - que le den espacio alrededor, el color de la pared debe ser neutro.

3. Has dicho que, "Cuando se cuelgan obras malas al lado de las buenas todas sufren"
[entrevista de M. Benítez, pregunta referente a la Bienal de SJ].

En cuanto a la exposición que deseas se haga de tus obras en los museos que la poseen, partiendo de dicho comentario, ¿tienes alguna preferencia a la hora de que se cuelgue tu pintura al lado o en la misma sala que la de otros artistas?

Contestada en la pregunta anterior

4. ¿Sueles estar presente en la instalación de tus obras para exposiciones u otro tipo de montajes, o prefieres dejar esto en manos de profesionales como el personal de los museos?

No Si tienen sensibilidad, gusto y saben lo que están haciendo.

Tengo amigos que resultan mejor que algunos profesionales.

5. ¿Alguna vez has participado del embalaje de tus pinturas cuando éstas van a viajar?

Si - A Venezuela lleve 20 telas enrolladas en el mismo viaje que iba yo. Se le hicieron bastidores nuevos allá. Era mejor y mas barato.

¿Cuánto te preocupa el deterioro que puedan sufrir tus obras producto de su traslado?

Siempre hay esa posibilidad por el mal manejo.

pero si el daño es poco hay que aceptarlo porque

VI. ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

sino no podrías exhibirlas fuera del país.

1. Autorretrato [?] está plagada de manchas de color blanquecino que por su opacidad restan brillo a la superficie de la obra. ¿En este caso sí buscabas un acabado brillante contrario a tu predilección por las superficies mates?

2. Mencionas que los blancos en esta pintura se han endurecido producto del amarilleamiento de la obra. ¿Es éste un envejecimiento admisible?

3. En el área blanca de Afuera el verde hay una serie de manchas amarillas. ¿Opinas que confligen con la legibilidad de esta pintura? *si, pero como dije antes es facil corregir porque es blanco de yeso y modeling paste.*

VII. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

1. El lienzo de Afuera el verde tiene un nudo bastante protuberante al lado del hombro derecho del hombre.

¿Es este un desperfecto que la tela siempre tuvo o son otras sus causas?

Tengo que verlo

¿Entiendes que interrumpe la legibilidad de la obra y que por lo tanto debe de ser intervenido?

claro, no debe ser difícil.

2. Por su parte, líneas oscuras en los extremos superior e inferior del lienzo de Bambú revelan que la obra fue retensada y que sus bordes originales no coincidieron con los del bastidor. ¿Estabas al tanto de este retensado?

no me acuerdo pero es facil de corregir.

¿Favorecerías el que se hiciera nuevamente para que los bordes de la tela coincidieran con los del bastidor y estas líneas no sean visibles?

Claro, en este caso no se reduciría tanto la obra. Primero se debe tratar de corregir. Debe tener salvo en cantidad. No se ha disminuido nada.

Algo similar se observa en Afuera el verde, en la parte superior central de la obra. ¿La

retensarias? Naturalmente a veces solo con mojarlos por dentro se arregla, pero hay que quitar el polvo

3. ¿En general, conoces las restauraciones que se le han realizado a tus pinturas?

¿Puedes mencionar ejemplos de tratamientos específicos?

Algunos conozco.

no me atrevo a decir
pues no -

(puedo hablar del
margen de salino)

que he cubierto
ahí y no se ha
pintado
antes

¿Alguna de las pinturas que aquí nos acompañan han sido restauradas?

4. ¿Qué opinión tienes de los tratamientos llevados a cabo sobre tu obra?

Algunos que son fáciles están bien

Otros han sido desastrosos por no consultar
conmigo.

¿En el caso de Las guajanas, el acrílico sobre lienzo del año 1975 actualmente

propiedad de la Cooperativa de Seguros Múltiples, sigues considerando esta pintura de

tu autoría a pesar de los cambios sufridos al ser restaurada?

Es de mi autoría porque se ~~notó~~ sabe el tema
pero la restauración es un desastre por ignorancia
y no consultarme

¿Retirarías la autenticidad de alguna de tus obras producto de una restauración

inapropiada? La autenticidad sigue siendo o bien porque
está en el libro pero mataría al restaurador.

5. Las leyes de propiedad intelectual varían de país en país y existen en casi todo Occidente. En Estados Unidos y en Francia, por ejemplo, los derechos intelectuales y morales de los artistas sobre sus obras son temporalmente indefinidos, mientras que

en España, como en Puerto Rico, se sostienen por espacio de 70 años después de la muerte del artista. Una fundación como la Alexander Calder ha sabido retirar el estatus de obra original de algunas de sus piezas luego de que se restauraran sin su autorización y en otros casos por no haber utilizado las denominadas pinturas Calder, con las que dicha institución asegura el correcto acabado de las obras.

¿Estás familiarizada con estas leyes en Puerto Rico; sabes que más allá de querer que se te consulte cuando tus obras van a ser tratadas, es una obligación que tienen los responsables? En P.R., nadie sabe estas leyes pero

he llenado dos protestas (legales una y otra avisando a la institución que,

¿Alguna vez has tomado acción legal en este sentido?

He tomado acción una vez legal y otra avisando a las instituciones que cometieron ~~esta~~ falta de publicar una obra sin permiso ^{la} ~~para~~ ^{en una protesta} que es ~~la~~ ^{de} ~~la protesta~~ donde la habían usado.

6. ¿Te gustaría que un individuo o fundación a tu nombre se encargara eventualmente de velar por el porvenir de tus obras?

Teresa Briganti será dueña de los derechos de mis obras. Margarita Hernandez es mi albacea. Ellos decidirán que hacer.

Nadie va a velar por mis obras. La familia no sabe como y las instituciones a menos que tengan restauraciones buenas no van a poder.

El único de hasta ahora tiene los recursos para conservar el patrimonio cultural es el MAP o la VPR. mis obras tienen un director conciente. Todo desaparecerá.

DOCUMENTO 34

Ejemplo de la tabla de edición de la segunda entrevista a Myrna Báez.

Preguntas y respuestas	Archivos y Timecode Cámara B	Cámara A
<p>1. <i>Autorretrato</i> es un óleo sobre papel montado en <i>Masonite</i> del año '63, <i>Afuera el verde</i> un acrílico con tinta de aceite para grabado sobre lienzo del '71 y <i>Bambú</i> un acrílico sobre lienzo del '77. Estas obras, no solo representan distintas décadas y etapas de tu pintura, sino la diversidad de medios que has acometido: medios mixtos, el óleo, el acrílico, la tinta de aceite; y también de soportes, como el papel, la madera y la tela.</p> <p>¿Qué nos puedes decir sobre la pluralidad de tu producción pictórica?</p>	<p>4908 4909 (4 – 57; 1:29 – 1:50; 1:54 – 5:27; 7:38-9:28; 9:38 – 9:54; 10: 33 – 11:40) 4911 (1:26 – 39; 1:44 – 56; 2:09 – 44; 3:00 – 4:30) 4938</p>	<p>5205 [=4908 y 09] (8 – 44; 59→) 5206 [=4909] 5208 [=4911] 5209 [=4911]</p>
<p>2. ¿Antes de pintar sobre un soporte textil sometes la tela a algún tipo de tratamiento? ¿La humedeces, por ejemplo?</p>	<p>4912 (11 - 1:21; 1:27 – 1:51)</p>	<p>5210 [=4912]</p>
<p>3. ¿Por qué no haces “bocetos terminados”, utilizando tus propias palabras, sino que dejas parte de la creatividad al proceso en sí mismo?</p>	<p>4912 (2:00 →) 4913 (→ 45; 1:18 – 1:44)</p>	<p>5210 [=4913] (2:03 – 55) 5239 [= 4957]</p>
<p>4. Has dicho que te gustan los accidentes y que incluso a veces trabajas a partir de ellos. ¿A qué tipo de accidentes te refieres?</p>	<p>4913 (46 – 1:10; 2:03 – 2:17) 4918 (3 – 1:40)</p>	<p>5210 [= 4913] (2:56 – 3:25; 4:12 – 4:27) 5220 [= 4918] (10 -16; 40 – 2:18)</p>
<p>5. Considerando que una parte importantísima de tu pintura ha sido realizada con aerógrafo y que el uso de esta herramienta de la mano de las plantillas o estenciles bloquea la visibilidad de la superficie sobre la que se pinta, cabría preguntar, ¿cuán importante es el elemento sorpresivo en tu proceso creativo?</p>	<p>4919 (12 – 1:50)</p>	<p>5220 [= 4919] (2:49 – 4:49)</p>

<p>6. En la entrevista del año '76 que te hiciera Connie Underhill para el San Juan Star mencionas que tú misma haces los estenciles.</p> <p>¿Puedes explicar cómo los haces, qué materiales utilizas y si el escogido de estos materiales responde a algún interés específico?</p>	<p>4919 (2:24 →) 4909 [= 5206] (5:38 – 7:04)</p>	<p>5220 [= 4919] (5:24 →) 5221 [=4919]</p>
<p>7. Muchos opinan que tu pintura se nutre de tu gráfica y viceversa y se refieren a la reciprocidad de la obra que desarrollas en ambos medios como una dialéctica. De acuerdo a Margarita Fernández, por ejemplo, la gráfica te ha servido para ensayar ideas y para liberar de opciones a la pintura.</p> <p>¿El que incorpores a tu pintura las plantillas o estenciles luego de que aprendieras la técnica de la colografía demuestra dicho vínculo?</p> <p>¿Puedes hablarnos de otras maneras en que la gráfica ha intervenido en el desarrollo de tus ideas y soluciones pictóricas?</p>	<p>4920 (6 – 2:36; 2:49 - 3:13; 3:52 →) 4922 (→ 58)</p>	<p>5222 [=4920] 5223 [=4922]</p>
<p>8. ¿Por qué no firmaste tu autorretrato del año '63?</p> <p>¿Quizás por ser una obra temprana o porque sabías que te quedarías con ella? ¿Alguna vez dejaste de firmar una obra deliberadamente?</p> <p>Considerando la importancia que el mercado del arte concede a la firma, ¿estarías dispuesta a firmar una obra que originalmente no hayas firmado?</p>		<p>5228 (1:52 – 3:07)</p>
<p>9. Figuras como una de las artistas más experimentales de tu generación. ¿Por qué te piensas, o no, como una artista experimental?</p>	<p>4911 (1:26 – 39; 1:44 – 56; 2:09 – 44; 3:00 – 4:30)</p>	<p>5208 [=4911] 5209 [=4911]</p>

<p>10. Coleccionas desde rarezas, hasta artesanías procedentes de tus viajes por el mundo, como también marcos y espejos.</p> <p>¿Estos objetos además de poblar tu estudio y tu obra, han inspirado soluciones de carácter técnico que hayas incorporado a tu trabajo?</p> <p>¿Has aprovechado tus viajes para comprar telas con las que estarcir o aplicado los diseños de los marcos de tu colección al marco de alguna de tus pinturas?</p>	<p>4922 (→ 58)</p>	<p>5228 (1:25 – 1:50)</p>
<p>11. ¿Qué efectos buscas lograr cuando usas materiales como el cepillo de dientes para aplicar la pintura?</p> <p>¿Cómo llegas a dichas soluciones?</p>		<p>5929 (8 – 1:22; 2:13 – 38; 3:20 - 40)</p>
<p>12. ¿Algunas de las pinturas que estan aquí tienen imprimacion?</p> <p>¿Aplicas algún tipo de barniz? ¿Por qué sí o por qué no?</p> <p>¿Y qué te parecen los barnices mate?</p> <p>¿<i>Autorretrato</i> tiene barniz?</p>	<p>4948 (44 – 1:05)</p> <p>4947 [=5230] (3 – 37; 1:20 – 32)</p>	<p>5229 (4:13 – 5:03; 5:50 – 6:39; 6:45 -50)</p> <p>5230</p>
<p>13. Has afirmado que el aerógrafo determinó tu técnica pictórica. Comenzaste utilizando una bomba rociadora de Flit o insecticida, hasta que en el año '75 adquiriste un aerógrafo <i>per sé</i>. ¿Cómo ha cambiado tu técnica de acuerdo al aerógrafo que has empleado?</p>	<p>4947 (1:36 – 40) 4948 (4 - 33; 1:21 – 22) 4949 [=5231] (2 →)</p>	<p>5231 (22 →)</p>
<p>14. Para <i>La espera</i>, acrílico sobre lienzo del año '74, utilizaste la bomba rociadora y <i>Bambú</i> del 1977 fue realizada con el aerógrafo.</p> <p>¿Puedes señalar las diferencias que presentan estas dos pinturas por el empleo de una u otra herramienta?</p>	<p>4950 [=5232] (→ 1:05)</p>	<p>5232 (→ 40)</p>

15. A la hora de emplear el aerógrafo y los estarcidos, ¿tuviste algún referente o fuiste enteramente experimental?	4951 [=5233] (12 – 2:24)	5233 (27 – 2:40)
16. ¿Qué efectos buscas cuando en lugar de adherir con cinta adhesiva tus plantillas de papel, de tela o de encaje al soporte, simplemente las colocas encima de este?	4952 [=5234] (5 – 1:49)	5234 (9 →)
17. El catálogo de tu obra describe <i>Afuera el verde</i> como un acrílico e impresión en tinta de aceite para grabado sobre lienzo, ¿por qué decidiste utilizar la tinta para grabado en esta pintura? ¿La aplicaste en áreas específicas del lienzo? ¿Cómo lo hiciste? ¿Qué cualidad visual buscabas? Al observarla notamos, sin embargo, que la cabeza del personaje parece ser de otro material. ¿Es así en efecto? ¿Por qué tomaste esta decisión?	4953 [= 5235] (8 – 50; 1:50 – 2:38) 4955 [=5237] (7 – 1:28)	5235 5237
18. Normalmente, ¿tus pinturas están pensadas para un lugar o entorno determinado? ¿Qué importancia tiene el entorno expositivo para la comprensión de tu obra?	4956 [=5238] 4961 [= 5241] 4962 [= 5242] 4966 [= 5246] 4965 [= 5245]	5238 (→ 5; 33 – 39) 5241 (10 - 1:05) 5242 (13 - 22; 44 - 1:31; 1:40 - 1:59) 5246 (34 - 53) 5245 (30 - 1:16)
19. Conozco tu interés de donar obra a los museos para que a nivel museológico haya una muestra comprensiva de tu producción artística. ¿Quiere decir esto que el entorno que mejor podría viabilizar dicha comprensión es el museístico? ¿Prefieres alguno en específico?	4963 [= 5243] 4964 [= 5244]	5243 (16 - 1:07) 5244 (5 - 1:31)

<p>21. ¿Sueles estar presente en la instalación de tus obras para exposiciones u otro tipo de montajes?</p> <p>¿Prefieres dejar esto en manos de profesionales como el personal de los museos?</p> <p>¿Algún amigo en particular que hayas consultado durante el montaje de una exposición o al que has recurrido habitualmente para que te ayude en este sentido?</p>	<p>4965 (→ 25; 1:20 - 2:00)</p>	<p>5245 [= 4965]</p>
<p>22. ¿Alguna vez has participado del embalaje de tus pinturas cuando éstas van a viajar?</p> <p>¿Cuánto te preocupa el deterioro que puedan sufrir tus obras producto de su traslado?</p>	<p>4966 [= 5246]</p> <p>4968 [= 5253]</p>	<p>5246 (58 -3:27; 3:58 - 4:24)</p> <p>5253 (23 - 46; 1:00 - 09; 1:50 - 2:46; 3:25 - 3:33)</p>
<p>23. <i>Autorretrato</i> está plagada de manchas de color blanquecino que por su opacidad restan brillo a la superficie de la obra. ¿En este caso sí buscabas un acabado brillante contrario a tu predilección por las superficies mates?</p>	<p>4971 (→ 1:52)</p> <p>4970 [= 5255]</p>	<p>5255 (1:20 o 1:55 - 2:25)</p>
<p>24. Mencionas que los blancos en esta pintura se han endurecido producto del amarilleamiento de la obra. ¿Es este un envejecimiento admisible?</p>	<p>4971 [=5255]</p>	<p>5255 (→ 2:05; 2:27 - 2:44)</p>
<p>25. En el área blanca de <i>Afuera el verde</i> hay una serie de manchas amarillas. ¿Opinas que confligen con la legibilidad de esta pintura?</p>	<p>4970 [= 5255]</p>	<p>5255 (13 - 1:05)</p>
<p>26. El lienzo de <i>Afuera el verde</i> tiene un nudo bastante protuberante al lado del hombro derecho del hombre.</p>	<p>4971 [= 5255]</p>	<p>5255 (2:45 - 3:04; 3:12 -3:21)</p>

<p>¿Es este un desperfecto que la tela siempre tuvo o son otras sus causas?</p> <p>¿Entiendes que interrumpe la legibilidad de la obra y que, por lo tanto, debe de ser intervenido?</p>		
<p>27. Por su parte, líneas oscuras en los extremos superior e inferior del lienzo de <i>Bambú</i> revelan que la obra fue retensada y que sus bordes originales no coincidieron con los del bastidor. ¿Estabas al tanto de este retensado?</p> <p>¿Favorecerías el que se hiciera nuevamente para que los bordes de la tela coincidan con los del bastidor y estas líneas no sean visibles?</p> <p>Algo similar se observa en <i>Afuera el verde</i>, en la parte superior central de la obra. ¿La reten-sarías?</p>	<p>*4969 (2:05 - 3:22; 38 - 1:26; 3:23 - 3:30)</p>	<p>5254 (2:09 →) 5254 (42 -1:30)</p>
<p>28. ¿En general, conoces las restauraciones que se le han realizado a tus pinturas? ¿Puedes mencionar ejemplos de tratamientos específicos?</p> <p>¿Y de <i>Las guajanas</i>?</p> <p>¿Alguna de las pinturas que aquí nos acompañan han sido restauradas?</p>	<p>4972 (4 - 49)</p>	
<p>29. ¿Qué opinión tienes de los tratamientos lleva-dos a cabo sobre tu obra?</p> <p>¿Alguno de estos ejemplos viene a tu mente?</p> <p>¿En el caso de <i>Las guajanas</i>, el acrílico sobre lienzo del año 1975 actualmente propiedad de la Cooperativa de Seguros Múltiples, sigues consi-derando esta pintura de tu autoría a pesar de los cambios sufridos al ser restaurada?</p> <p>¿Retirarías la autenticidad de alguna de tus obras producto de una restauración inapropiada?</p>	<p>4973 [= 5259] 4974 [= 5260]</p>	<p>5259 (9 - 26) 5260 (17 - 47; 50 - 54; 1:08 - 1:13)</p>

<p>La obra sin embargo, no se ve como aparece documentada en los libros. ¿Si bien no retirarías la autoría de una obra tuya mal restaurada, opinas que pierde valor?</p>		
<p>30. Las leyes de propiedad intelectual varían de país en país y existen en casi todo Occidente. En Estados Unidos y en Francia, por ejemplo, los derechos intelectuales y morales de los artistas sobre sus obras son temporalmente indefinidos, mientras que en España, como en Puerto Rico, se sostienen por espacio de 70 años después de la muerte del artista. Una fundación como la Alexander Calder ha sabido retirar el estatus de obra original de algunas de sus piezas luego de que se restauraran sin su autorización y en otros casos por no haber utilizado las denominadas pinturas Calder, con las que dicha institución asegura el correcto acabado de las obras.</p> <p>¿Estás familiarizada con estas leyes en Puerto Rico; sabes que más allá de querer que se te consulte cuando tus obras van a ser tratadas, es una obligación que tienen los responsables?</p> <p>¿Y tú, las conoces?</p> <p>¿Alguna vez has tomado acción legal en este sentido?</p>	<p>4975 [= 5261] 4976 [= 5261] 4977 [= 5261]</p>	<p>5261 (7 - 1:23; 1:44 - 2:17; 2:34 - 2:55; 3:23 - 29; 4:59 - 5:07; 6:24 - 6:53)</p>
<p>31. ¿Te gustaría que un individuo o fundación a tu nombre se encargara eventualmente de velar por el porvenir de tus obras?</p>	<p>4978</p>	<p>5262</p>

DOCUMENTO 35

Borrador de la cuarta entrevista que estaba previsto hacerle a Myrna Báez, parcialmente contestado por la artista.

ENTREVISTA IV.

LUGAR: Instituto de Cultura Puertorriqueña

OBRAS: Palomar; Mangle en las salinas; Plátanos rojos; Helado de coco

I. PREGUNTAS DE APERTURA

1. ¿Cuál ha sido la crítica más dura que has recibido o la que más te ha afectado?

La mía propia.

2. En su ensayo, “Myrna Báez. Notas sobre una pintura difícil”, Marta Traba dice al referirse a Mangle en las salinas que es su opinión es “la pieza maestra de Myrna Báez por lo que concierne al paisaje.” ¿Podrías hablarnos del significado que tiene para ti esta pintura?

Significado, ninguno. Satisfacción, sí. Demuestra que puedo ser artista de interés en el arte puertorriqueño.

II. PROCESO CREATIVO

1. Trabajas de fotos y alegas que de la misma manera que la fotografía evita que te limites al modelo que tienes de frente permitiéndote hacer lo que quieras con este y con la obra, el propio medio fotográfico en una especie de juego influye, además, tu manera de pintar. ¿Cuánto incide la fotografía sobre tu forma y proceso de pintar?

Incide al punto que la he utilizado como tema mismo de mis obras.

¿Conservas las fotografías que utilizas en el proceso creativo de tus pinturas?

No.

2. ¿Has llevado o llevas algún registro o bitácora de tu obra?

A veces, de la gráfica.

¿Por qué lo has hecho?

En la gráfica, por si hay que imprimir otra vez.

¿Y por qué no has llevado una bitácora de tu pintura?

3. ¿Pintas una obra a la vez o por lo general trabajas en varias pinturas simultáneamente?

Una a la vez, a menos que esté teniendo problemas en resolverla y haya que dejarla descansar.

4. ¿Es un *pentimento* o arrepentimiento lo que se observa sobre la cabeza del niño en Helado de coco?

¿Cómo sueles corregir cuando trabajas en uno u otro medio?

¿Puedes comentar lo sucedido en el caso de Los gatos del cardenal?

A la figura del cardenal le faltaba espacio y removí la pintura de esa parte del cuadro aplicando "thinner" (disolvente) con algodones y lavé la tela con el agua de la manguera (manga), siempre teniendo cuidado con el flamboyán que ya estaba terminado.

5. ¿Has firmado alguna obra más de una vez?

En el caso de El espejo de los quinqués, un acrílico sobre lienzo del año '88, ¿por qué deseas firmarlo nuevamente por el reverso?

Ahora estoy firmando todas mis pinturas por el reverso para que se conserve mejor la información.

¿Y en el caso particular de la obra de la colección Reyes-Veray, por qué te interesa volver a firmarla?

¿Quiere decir esto que has accedido a exponer obra que no está terminada?

No. Después de exponerla creyendo que estaba terminada me di cuenta de que podía trabajarla y mejorarla, lo hice porque no estaba vendida.

¿Por lo general las retomas o las sigues trabajando luego de que son expuestas o incluso documentadas?

III. CONTEXTO HISTÓRICO

1. ¿Qué supuso Marta Traba en tu desarrollo como artista?

Me dio seguridad para continuar como artista.

¿Cómo su crítica y también su amistad influenciaron tu obra; qué cualidades adquirió tu pintura producto de tu estrecha relación con la crítica argentina?

2. Para ti conocer a Marta Traba en el '71 como oyente en sus clases fue entrar en contacto con el arte latinoamericano y reconocerte como parte de ese contexto. ¿En la obra de cuál o de cuáles artistas de Latinoamérica te viste mejor reflejada?

En ninguna que yo sepa, o me haya dado cuenta. Nadie me lo ha observado.

3. ¿Cómo describirías la relación de tu obra con la de tus contemporáneos puertorriqueños (los de la generación del '60 como Francisco Rodón, Luis Hernández Cruz, y de otros como José Antonio Torres Martinó, por ejemplo)?

¿Sientes tu obra más cerca a la de alguno de ellos?

IV. MATERIALES Y TÉCNICAS

1. Al inquirirte sobre el escogido y desarrollo de tus temas, has dicho que uno pinta lo que es y que una mujer, por tener experiencias distintas a las de los hombres, hará una obra que así lo refleje. ¿Podría decirse lo mismo de la búsqueda de soluciones plásticas, del escogido de materiales y técnicas; crees que esto también refleja diferencias de género?

¿Opinas que el aspecto técnico de tu obra evidencia de algún modo el hecho de que eres mujer? ¿Cómo?

2. Reconoces que temáticamente se te ocurren pocas buenas ideas y que a lo largo de tu carrera trabajas consistentemente los mismos temas: el paisaje, el desnudo femenino, las habitaciones... Incluso, en más de una entrevista te refieres a las manzanas de Cézanne para enfatizar el cómo se pinta, versus lo que se pinta. ¿Afirmarías, por lo tanto, que la diversidad de tu obra radica más bien en su aspecto técnico?

Sí, en las distintas soluciones a un mismo tema.

Cuando en el año 1983 Marimar Benítez te entrevistara para El Reportero, confesaste: “Muchas imágenes mías están basadas en el interés de desarrollar unas técnicas”.

¿Continuó esto siendo así a lo largo de tu carrera?

Sí.

¿Todavía te impulsan motivaciones similares?

Sí.

4. Si la repetición de un mismo tema en tu obra responde, como diría Margarita Fernández Zavala, a “replanteamientos técnicos”, ¿cómo comparan Mangle en las salinas y Mangle, pinturas de tema casi idéntico, ejecutadas el mismo año?

Son el mismo tema en distintos ambientes y circunstancias, por lo tanto, de distinto color.

¿Se trata entonces de una exploración cromática?

¿Al ver ambas obras terminadas cuáles fueron los resultados de dicha exploración para ti?

¿Cuál de estas dos obras hiciste primero?

Mangle.

5. ¿Qué problemas formales abordaste en estas otras pinturas (Palomar, Helado de coco, Plátanos rojos), y qué materiales y técnicas utilizaste para ello?

Son obras de distintas épocas de mi desarrollo.

Sí, podemos separar a Palomar y a Helado de coco de Mangle en las salinas y Plátanos rojos.

Me interesaba el color.

6. ¿Podrías comentar tu uso de plantillas o estenciles en Mangle en las salinas?
7. Mangle en las salinas tiene una capa blanca aplicada con brocha por su reverso. ¿Esto lo hiciste tú? ¿Sabes qué fue lo que se aplicó?
8. Palomar es un acrílico sobre Masonite. ¿Recuerdas haber aplicado alguna preparación al soporte?
9. El bastidor de Palomar es marca Grumbacher, ¿utilizabas habitualmente dichos bastidores o este es un caso aislado?

Era lo que había en las tiendas de arte y se conocía en el momento en P.R.

¿Una vez empezaste a hacer tus propios bastidores dejaste de comprar ese tipo de bastidor que en aquel entonces ofrecía el mercado?

V. EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE

1. ¿Por qué en el año '98 solicitaste que Mangle en las salinas fuera trasladada del taller de conservación y restauración del ICP a los rieles de su depósito de obras?

Por su conservación.

¿Por qué te preocupaba si se encontraba en el taller de conservación?

2. Mangle en las salinas tiene un extenso historial de traslados y exhibiciones. ¿Favoreces ante todo la exposición de tus pinturas por encima de los riesgos que involucra el movimiento de obras de arte?

¿Para que se pinta, si no?

¿Hay alguna pintura en particular que no desees o que temes se mueva o se exponga?

Todas me preocupan. Depende de quienes lo hagan. Pero la obra se hace para mostrarla.

3. Plátanos rojos ha estado expuesta, como otras de tus pinturas, en la residencia del Gobernador. En un momento dado permaneció allí por espacio de siete años, y actualmente se encuentra en el salón informal. ¿Cuál es tu parecer acerca de la exposición de piezas de la colección del Instituto en La Fortaleza?

Hay que prestarlas para que los visitantes de aquí y del extranjero vean lo que hacemos y somos. Tienen que educar a las personas que deben vigilar las obras para que estas no sufran daños.

¿Qué opinas sobre el tipo y la cantidad de público que tiene acceso a ellas y sobre las condiciones en que allí están las obras expuestas?

4. ¿Por qué a sabiendas de que Plátanos rojos había perdido color mientras estuvo en La Fortaleza, recientemente volviste a dar permiso para que se exhibiera en la mansión ejecutiva?

Nunca piden permiso. Son dueños de la obra y son los responsables de cuidarla.

VI. ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

1. Si, como dice Margarita Fernández Zavala, es en el paisaje en el género que consigues la mayor riqueza cromática, al enfrentarnos a pinturas como Plátanos rojos interesa saber cuál era la paleta intencionada originalmente y cómo compara con la actual.

La foto del libro no es una foto fiel, es muy azul, y si recuerdo bien era más gris.

2. Mangle en las salinas presenta algunas pérdidas puntuales del soporte y de pintura, puesto que algunos nudos de la tela se han desprendido revelando el lienzo crudo en la esquina inferior derecha, en algunas ramas del mangle y en la vegetación de la parte inferior. ¿Crees que este daño es significativo?

Sí.

3. Todavía son visibles algunas manchas de moho a modo de puntos o círculos en Mangle en las salinas, principalmente en la parte inferior de la composición. ¿Opinas que estas manchas interfieren con la estética y correcta legibilidad de la obra?

Sí, es importante conservar el color original, sobre todo si son colores pálidos.

4. El marco de Mangle en las salinas está bastante deteriorado. Tiene golpes, ralladuras, astillazos, y se observan espacios entre este y el bastidor, principalmente en el lado izquierdo de la obra. ¿Te parece admisible el estado de este marco?

No.

¿Qué opinas sobre la sustitución de los marcos de tu pintura, versus que se trate de conservar el enmarcado original?

VII. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

1. ¿Has colaborado en algún proceso de restauración de tu obra?

Sí.

¿Te gusta participar de la restauración de tus obras?

No, si saben hacerlo.

2. ¿Cómo supiste del mal estado de conservación en el que se encontraba Mangle en las salinas?

Se pidió prestada para una exhibición y estaba en tan mal estado que no se pudo exhibir.

¿Qué hiciste para que la pintura fuera atendida?

Protestar ante la institución a la que pertenecía. Amigos me ayudaron a conseguir un restaurador competente.

3. ¿En qué consistió la restauración que se le realizara a Mangle en las salinas en el año 1996?

Se esterilizó en el Centro Médico y luego Rafael Reyes la limpió, tratándola como si fuera papel en bandejas de su tamaño.

¿Quedaste satisfecha con los resultados?

Para el daño que había, sí.

¿Qué opinas del estado de conservación actual de Mangle en las salinas?

4. Luego de conocer los resultados de la restauración de Mangle en las salinas, si una obra como Bambú, que ya presenta algunas manchas de moho, sufriera un ataque de hongos similar, ¿accederías a que fuera sometida al mismo tratamiento?

Si saben qué hacer.

5. El vínculo más interesante entre tu pintura y tu obra gráfica lo observo como conservadora. Cuando la limpieza de hongos de Mangle en las salinas fue asumida por un conservador restaurador de papel, a floró el hecho de que una pintura carente de capa preparatoria, de barniz, con capas magras de pintura y sobre un soporte de celulosa, podía muy bien ser intervenida como una obra sobre papel. De hecho, algún artista del grabado ha descrito tu modo de pintar en acrílico diciendo que, "... el tejido expuesto... que recibe el pigmento acuoso actúa de modo muy parecido al papel humedecido receptor de tintas...".

¿Luego de la limpieza hecha por el experto en obra sobre papel cobraste conciencia de dichos vínculos?

No, pero me satisface.

6. Partiendo de tu deseo de que se removieran las manchas provocadas por el hongo que afectaban al Mangle en las salinas, y de que en ocasiones colocaste paneles de Masonite por el reverso de tus pinturas, ¿desearías que las manchas que este material altamente tóxico también genera en superficie fueran removidas por afectar la legibilidad de la obra?

Sí, y que se remueva el Masonite, si es posible.

7. De las pinturas que son parte de la colección del Instituto, dos de ellas, Palomar y Helado de coco, fueron restauradas en el año '89 por Rosa Iris Torres. ¿Estabas al tanto de dichas intervenciones?

No.

¿Qué te parecen sus resultados?

8. En el caso de Palomar, el tratamiento consistió de una limpieza superficial, la consolidación con cera sintética de algunas áreas de la capa pictórica que estaban en peligro de desprenderse, y un doble barnizado, primero con Laropal k-80 a brocha y luego con Liquitex Soluvar a pistola. ¿Qué opinas sobre la decisión de aplicar barniz?

Si es necesario y aconsejable.

¿Inclusive en el caso tus pinturas cuyo acabado es mate y aterciopelado?

¿Fuiste consultada?

No.

9. El color de Palomar se ha distorsionado puesto que se oxidó el barniz, lo que es más evidente en el amarilleamiento de las áreas cremas y verdes de la parte inferior de la pintura. ¿Estarías a favor de la limpieza y remoción del barniz de esta obra?

Sí.

10. Luego de que la paleta de color de Plátanos rojos desmereciera por la incidencia del sol al ser expuesta próxima a una ventana en La Fortaleza, una restauradora intervino la pintura para reavivar sus colores aplicando una emulsión compuesta por *mineral spirit* y aceite de castor. ¿Concuerdas o no con la decisión y proceder de la restauradora?

No conozco si es aconsejable, pero creo que mejora la pintura.

11. Las ideas que sobre sus obras tienen los artistas pueden cambiar con el tiempo, ¿dirías que hoy piensas distinto con relación a la exposición, conservación y restauración de tu obra a como pensabas anteriormente?

¿Cuál dirías es el cambio más importante en este respecto?

Ya no uso ni lienzo de algodón ni Masonite como soportes.

12. ¿Te gustaría ser consultada acerca de los tratamientos que se vayan a llevar a cabo sobre tus pinturas?

Si tienen dudas prefiero que me pregunten.

13. ¿Quisieras entonces, que tanto un individuo o una fundación a cargo de tu obra, como todo aquél que la conserve y restaure, consulte lo que haces constar en estas entrevistas?

DOCUMENTO 36

Borrador de la quinta entrevista que estaba previsto hacerle a Myrna Báez.

ENTREVISTA V.

LUGAR: Ateneo Puertorriqueño

OBRAS: Ciclistas; En el bar

VIII. PREGUNTAS DE APERTURA

1. Dices pintar mejor al óleo que al acrílico. ¿Por qué?

IX. PROCESO CREATIVO

1. ¿Podrías describir el proceso creativo de obras como Ciclistas, un óleo sobre papel?
2. La trama del lino de En el bar presenta cierta curvatura en los laterales de la composición. ¿Tensaste tú misma la tela en el bastidor? ¿Esto siempre ha sido parte de la obra y lo utilizaste como complemento de la pincelada?

X. CONTEXTO HISTÓRICO

1. En tu retrospectiva en el MAPR se estableció un contrapunteo entre ciertas obras y tu correspondencia mediante cartas con Marta Traba. Más allá de mencionar las obras específicas que fueron respuesta a los comentarios de la crítica, ¿qué cualidad adquiere tu pintura producto de la relación que tuviste con ella?

XI. MATERIALES Y TÉCNICAS

1. ¿Imprimaste el soporte de En el bar? ¿Qué tipo de preparación aplicaste?
2. Entiendo que es en esta pintura cuando por primera vez haces uso de plantillas o estenciles. ¿Puedes comentar el empleo que hicieras de los mismos en esta obra?
3. En distintas áreas de esta composición vemos empastes filosos, con apariencia de aristas, en los brazos, espaldas y moños de las mujeres. ¿Cómo lo hiciste y qué cualidad buscabas conferirle a la obra?
4. ¿Barnizaste esta pintura?
5. ¿Aplicaste alguna preparación al soporte de papel de Ciclistas?
6. Esta obra parece estar barnizada. ¿Fue barnizada por ti?

XII. EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE

1. Como parte de tu exposición homenaje en la Bienal del Grabado de San Juan del 1988 el maestro enmarcador Ángel Rodríguez Negrón, contratado por el ICP desde el año 1970, enmarcó tus obras. ¿Qué te parecen sus marcos? ¿Adjudicas a estos alguna importancia con relación a tu obra? ¿Deberían de ser conservados?
2. ¿Qué opinas sobre el enmarcado de Ciclistas, sobre la vareta del marco, el tipo de *matting*, la falta de cristal tratándose de una obra sobre papel?

XIII. CONSERVACIÓN

1. El soporte de papel de Ciclistas está ondulado en la parte inferior, observándose espacios entre este y el *matting*. ¿Quisieras que esto se corrigiera?
2. En dos puntos de esta obra, la esquina inferior derecha y en la parte central del lateral derecho, son visibles fragmentos de cinta adhesiva sobre los que se ha pintado. ¿Lo hiciste tú o es el producto de una intervención posterior para restaurar la obra?
3. ¿Qué te parece el estado de conservación de esta obra? ¿Cómo compara su apariencia con la que originalmente tuviera?
4. ¿Las áreas blanquecinas que se observan en la esquina superior izquierda de la obra y que descienden diagonalmente hacia la derecha sobre las figuras principales de la composición, siempre fueron parte de la pieza? De no haber estado desde su creación, ¿crees que puedan deberse a que la superficie de la pintura entró en contacto con otra superficie?
5. Para propósitos de la conservación de Ciclistas, ¿estarías de acuerdo con que se le pusiera un cristal a su enmarcado?

XIV. ENVEJECIMIENTO Y DETERIORO

1. El soporte de En el bar presenta hundimientos encima del antebrazo izquierdo de la mujer roja y en la esquina inferior derecha de la composición. ¿Quisieras que esto se corrigiera?
2. Ciclistas tiene manchas de moho, especialmente en la parte superior derecha que corresponde al cielo. ¿Te parece un deterioro admisible o quisieras que fueran eliminadas?

XV. RESTAURACIÓN

1. El Ateneo no dispone de ningún documento relacionado con la restauración de la obra En el bar. ¿Sabes si esta pintura ha sido restaurada alguna vez?
2. Lo mismo ocurre con Ciclistas. ¿Sabes si esta obra fue restaurada? ¿Conoces detalles del procedimiento?

DOCUMENTO 37

Fotografías hechas por John Betancourt el 19 de julio de 1989 a petición de Myrna Báez, que documentan el mal estado del depósito de obras del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Fig.55 Depósito de obras del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). 1989.
Detalle de estructura en madera para almacenar objetos bidimensionales.

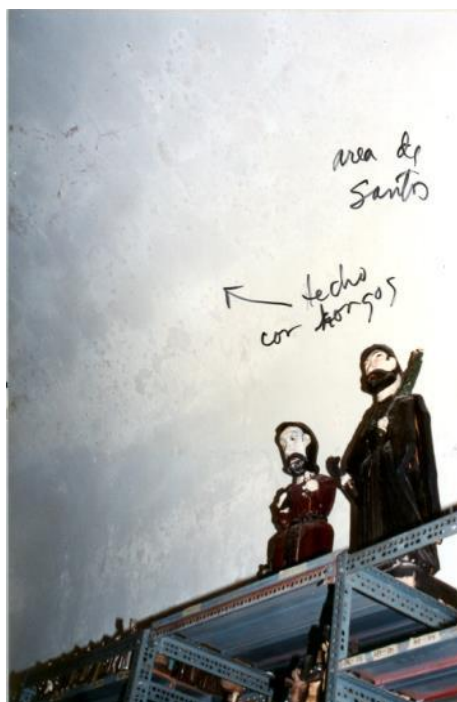


Fig.56 Depósito de obras del ICP. 1989.
Detalle de tallas de santos próximas a un muro que presenta manchas de humedad.



Fig.57 Depósito de obras del ICP. 1989.
Detalle de un muro que presenta manchas de humedad.



Fig.58 Depósito de obras del ICP. 1989.
Detalle de una pintura de José Campeche junto a un muro que presenta manchas de humedad y un marco



Fig.59 Depósito de obras del ICP. 1989.
Detalle de un muro que presenta manchas de humedad.



Fig.60 Depósito de obras del ICP. 1989.
Detalle del acondicionador de aire con manchas de moho.

DOCUMENTO 38

Carta del 23 de mayo de 1989 de la Sra. Myrna Báez al Sr. Félix Rodríguez Báez, entonces Director de la División de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, solicitando permiso para que expertos en hongos pudieran iniciar el proceso de evaluación de su pintura *Mangle en las salinas*.

Myrna Báez

23 de mayo de 1989

VO B2
24-V-89
7/8
Comunicado
24-V-89

Sr. Félix Rodríguez Báez
Director Div. de Artes Plásticas
Instituto de Cultura Puertorriqueña
San Juan, Puerto Rico 00902

Estimado señor Rodríguez Báez:

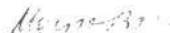
El día 1ro de mayo conversé por teléfono contigo desde el Museo de Arte Contemporáneo en relación a la condición de deterioro en que se encontraba mi cuadro "Mangle de Salinas". El Museo lo había pedido prestado al Instituto de Cultura para exhibirlo en una próxima exposición.

De acuerdo con tu consentimiento verbal al día siguiente lo llevé al taller del Museo de Arte de Ponce para una evaluación de su condición por la restauradora Ligia Quigley.

Efectivamente la pintura tiene gran cantidad de hongos y se recomienda un estudio micológico para saber exactamente el tipo de hongos y que fungicidas usar para que esta condición no continúe.

Quisiera que me dieras un permiso por escrito y con premura para que las personas especialistas en hongos puedan tomar una muestra, proceder a un cultivo y hacer las recomendaciones necesarias. Esto vendría bien para el cuidado de otras obras que estén en las mismas condiciones.

Cordialmente,



MYRNA BAEZ

Apartado 37, Hato Rey, Puerto Rico, 00919/

DOCUMENTO 39

Carta del 24 de mayo de 1989 del Sr. Félix Rodríguez Báez, entonces Director de la División de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a la Sra. Myrna Báez autorizando el estudio micológico de su pintura *Mangle en las salinas*.



INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

DIVISION DE ARTES PLASTICAS

Teléfonos: 721-5919
721-5477APARTADO 4184
SAN JUAN DE PUERTO RICO 00905

24 de mayo de 1989

Sa. Myrna Báez
Apartado 37
Hato Rey, Puerto Rico 00919

Estimada Myrna:

Acuso recibo de tu carta del 23 de mayo, 1989. Tu solicitud tiene el Vo Bo de la División de Artes Plásticas, Museos y Parques. Por medio de esta, te autorizo para que las personas especialistas en hongos puedan tomar una muestra en el cuadro-obra tuya "Mangle de Salinas", de la Colección del I.C.P., para hacer el estudio micológico requerido para saber exactamente el tipo de hongos que tiene en la superficie pictórica y que fungicidas usar para que esta condición no continúe.

Agradeceré me dejes saber el resultado del cultivo así como las recomendaciones necesarias; que podrían aplicarse a otras obras de la colección que puedan tener igual condición.

Cordialmente,

Félix Rodríguez Báez
Director

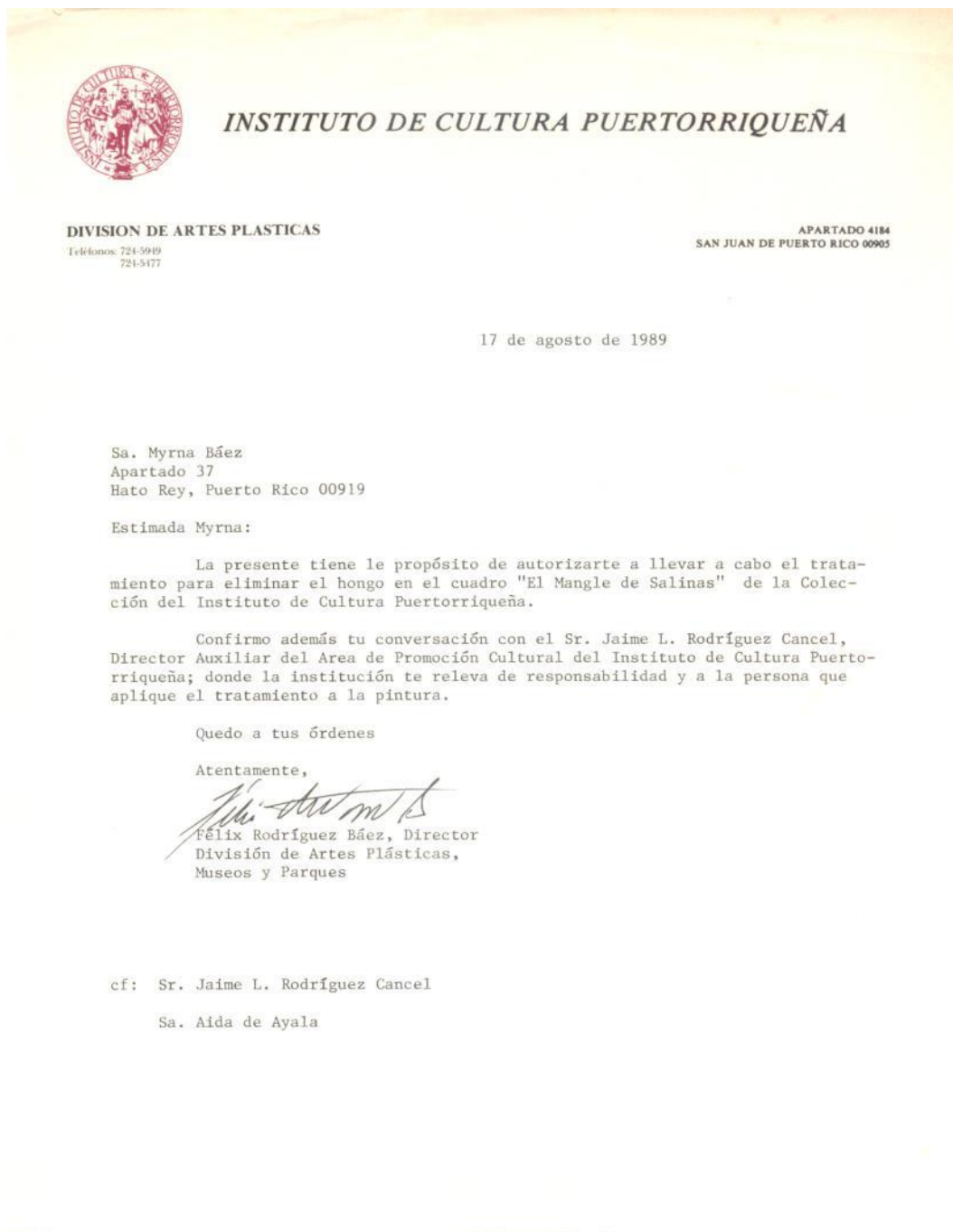
C/xs Sr. Jaime L. Rodríguez Cancel
Sa. Aida de Ayala

Anexo: Copia carta de Myrna Báez

lc

DOCUMENTO 40

Carta del 17 de agosto de 1979 del Sr. Félix Rodríguez Báez, entonces Director de la División de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a la Sra. Myrna Báez autorizando el tratamiento para eliminar el hongo de su pintura *Mangle en las salinas*.



DOCUMENTO 41

Nota del 12 de octubre de 1989 de la Sra. Myrna Báez a los conservadores del Museo de Arte de Ponce informándoles del traslado de su pintura *Mangle en las salinas* de este laboratorio a las instalaciones en donde iba a ser tratada por hongos.

12 de octubre 1989
Me llevo mi pintura "Mangle de
Salinas" para ser fumigada.
Myrna Báez

DOCUMENTO 42

Carta sin fecha de la Sra. Myrna Báez al Sr. Francisco O'Neill, Expresidente de la Junta de Directores del Instituto de Cultura Puertorriqueña, solicitando audiencia ante la Junta de modo que los especialistas pudieran explicarle el ataque de hongos sufrido por su pintura *Mangle en las salinas* y el riesgo que corrían las demás obras en el depósito de dicha colección.

Dr. Francisco O'Neill
Presidente
Junta de Directores
Instituto de Cultura Puertorriqueña
Apartado 4184
San Juan, Puerto Rico 00905

Estimado doctor O'Neill:

La doctora Nuri Rodríguez de Pérez, micóloga, el doctor Sergio R. Silva-Ruiz, bioquímico, y la doctora Norma Cruz, cirujana plástica, han hecho un trabajo de investigación sobre mi pintura *Mangle de Salinas*. También se hizo una evaluación por Lydia Quigley, Restauradora Jefe del Laboratorio de Conservación del Museo de Arte de Ponce. Esta obra pertenece al Instituto de Cultura, en cuyos depósitos se encuentra prácticamente desde que se pintó en 1977.

A través de sus estudios, estos especialistas descubrieron, además de los hongos más comunes, un hongo patógeno oportunista. Existe la posibilidad de que hayan otras obras contaminadas, lo cual representa un riesgo incalculable para la colección y el personal que trabaja con ella.

Como resultado de la investigación, los doctores enviaron un trabajo en marzo del año en curso a la Junta Evaluadora de Trabajos de Investigación de la Convención Anual de la Asociación Americana de Microbiología. El mismo despertó gran interés y ha sido aceptado para presentación en la próxima convención a celebrarse en California. También han tenido ofertas para publicación en revistas científicas.

A tales efectos, solicitamos audiencia ante la Junta de Directores para presentarles a los investigadores, de modo que ellos puedan explicarles detalladamente el problema que esto entraña. Si ustedes creen conveniente también deben estar presentes las personas encargadas de la colección, más el personal del Instituto que ha tenido que ver con el depósito en estos años pasados.

Cordialmente,

Myrna Báez

cc Lcdo. Agustín Echevarría

DOCUMENTO 43

Carta del 14 de mayo de 1990 de la Sra. Lidia Aravena, conservadora jefe del Museo de Arte de Ponce, al Sr. Emil Schnorr consultándole aspectos relacionados a la conservación y restauración de la pintura de Myrna Báez *Mangle en las salinas*.

Fundación Luis A. Inc



Museo de Arte de Ponce

May 14, 1990

Mr. Emil Schnorr:
Chief Conservator
G.W.V. Smith Art Museum
222 State Street
Springfield, MA 01103

Dear Mr. Schnorr:

First of all we all thank you so much for your great help and prompt attention toward us concerning the proposal writing on the collections condition assessment. Thank you again.

We hope your collections condition assessment project is running smoothly; it sure sounds like the most sensible big step to take toward the short and long-range conservation planning and the up-to-date conservation information availability.

Concerning our telephone conversation about Myrna Baez's master work: "Mangle in las Salinas" (acrylics on unprimed fabric support, 50" x 64 1/8") I am now sending you the necessary information for your better understanding of the painting fungus damage degree. Since you well know Myrna's technique through previous restoration of one of her works, we turn to you for help. The above mentioned painting had suffered damage caused by fungus due to "to say the least" unhealthy storage conditions. The work belongs to the Puerto Rican Institute of Culture (ICP) and it has been described by Marta Traba, a well known local art critic, as Myrna's master work. Therefore Myrna is extremely concerned about the well been of her painting and that of the entire ICP collections since the storage conditions remain unchanged.

The painting was removed from the Masonite panel where it was stretched and attached by the edges to the reverse side of the panel. A frame protected the painting, nonetheless the work edges are extensively abraded which indicates poor handling. Fungus samples were taken from several areas by the mycologist, Neri Rodríguez. After the fungus were identified, the painting was exposed to ethylene oxide.

May 14, 1990
Mr. Emil Schnorr
Page 2

Since that, new samples were extracted from the previous contaminated areas, the test results showed no evidence of alive fungus. The work now awaits treatment to remove or hide fungus pigmentation. Myrna's questions are the following: Is it possible to remove the pigmentation without further damaging the cotton support and acrylic paint? How can the painting be stored to prevent future fungus damage? If pigmentation can not be removed, what are the alternatives? Is it possible to build a microclimate? If only aesthetical work is executed (retouches), how much will the treatment cost and how much time it will take? (She needs estimates in order to start an official restoration claim.)

Here I include photographic information: color slide taken in 1977 (which shows yellow spots) black & white photograph with UV light showing concentration of fungus. And written information given by the mycologist (sorry it is in spanish, but I think you understand a little).

If you need anything else to achieve a better idea in order to help us, just let me know. If you feel like you need to talk directly with Myrna or the mycologist, the telephone numbers are as follows: Myrna [REDACTED], 7632762; Neri Rodríguez [REDACTED].

Thank you again.

Sincerely,

Lidia V. Quigley
Conservation Laboratory

LQ/mj

DOCUMENTO 44

Ensayo de José Antonio Torres Martino escrito para el catálogo de la exposición *Myrna Báez*, celebrada el año 1976 en el Museo de la Universidad de Puerto Rico.

MYRNA BAEZ

En la Isla de Puerto Rico no abundan, hoy por hoy, los buenos pintores; debiera decir: la buena pintura.

La merma en la producción pictórica se debe en gran medida al auge de que han gozado durante el último cuarto de siglo las disciplinas gráficas. Específicamente: la serigrafía, el grabado en relieve y el intaglio en varias de sus expresiones, han monopolizado la atención de los artistas puertorriqueños. Algunos, aunque ocasionalmente le dediquen tiempo y esfuerzo a la estampa, persisten en su primera vocación por la pura pintura. De entre este grupo de fieles se destaca la figura de Myrna Báez, uno de los pintores más prominentes de Puerto Rico.

Según denotan sus lienzos actuales, Myrna Báez ha logrado urdir un eficaz lenguaje expresivo. Siempre atenta a lo que pasa en el mundo fuera de su Isla, ha asimilado bien ciertas influencias foráneas para formular con sus propias vivencias imágenes significativas que contribuyan a afinar defensivamente las facultades perceptivas de sus compatriotas y transmitan a gentes de otras tierras siquiera sea un eco de las vibraciones esenciales de la suya.

Estos cuadros, tomados prima facie, apuntan hacia una modalidad pictórica que al presente predomina en los Estados Unidos: el llamado *nuevo neorealismo* ("newer realism") o *fotorealismo*. O sea: pintura generada por la fotografía.

En verdad, el movimiento norteamericano no es exactamente eso, ya que la pintura surge a partir de la foto como sujeto; es decir, pintan una copia de una copia. Su tema es la información minuciosa. Y el realismo propuesto es *tan real* y objetivo que resulta alucinante.

Entre ese fotorealismo estadounidense y el de Myrna Báez existen notables diferencias. Por ejemplo: la brocha de aire, que es imprescindible para muchos norteamericanos para Myrna Báez es de uso ocasional. Alterna su aplicación con múltiples veladuras a pincel sobre lienzos sin imprimir --otra discrepancia. Cuando recurre a la herramienta de marras frecuentemente dispara el pigmento acrílico a través de rejillas, telas y granulaciones; estarcidos, en fin, que proceden de sus experimentos en la gráfica y que ella explota para dotar las superficies de vibraciones ópticas y extraerle al polímero su máximo rendimiento cromático.

Otra fundamental diferencia radica en el uso de la fotografía. La pintora nunca utiliza la foto en plan de reproducir con fanática exactitud la instantaneidad que capta el ojo de la cámara. La sintaxis fotográfica la provee de los elementos estructurales de sus obras, pero la composición en sí es generalmente invento de la artista. Acercamientos focales, proyecciones transparentes, sobreimposiciones, negativos, versiones distintas y simultáneas de la imagen, son recursos de la fotografía operando dentro de las restricciones de un mundo cerrado y solitario; mundo que contiene el personal concepto del realismo que postula Myrna Báez.

Veamos un cuadro señero de esta muestra: *La Lámpara Tiffany*. He aquí el gran tema de la luz, en cuyo drama la tensión se acrecienta por el contraste planteado entre la gran zona oscura y la franja deslumbrante de la izquierda. No hay luz artificial. La violencia lumínica exterior --solo posible en el trópico-- acentúa la grata y profusa modulación de suaves toques que nos permite

palpar visualmente --rara virtud todavía de la buena pintura-- cada relieve, cada objeto, cada rincón. El sol puertorriqueño preside un sigiloso elenco de luces y reflejos, como si faltara corroboración de que el interés primordial de la artista se cifra en la investigación de los juegos y rejugos de la luz natural, sus obliterantes efectos sobre seres y cosas en esta geografía entrañable; qué clase de vida hace el color a plena luz y a plena sombra...

Esta búsqueda, el esclarecimiento de estos misterios, me parece, es lo que lleva a Myrna Báez a abordar el paisaje puertorriqueño. Asistida, efectiva o simuladamente, por la simple geometrización espacial que le sugiere el medio fotográfico, la pintora subjetiviza forma y color, los transfigura internalizándolos y, como en pocos instantes en la precaria historia de la pintura isleña, transpone el paisaje de Puerto Rico al plano estético. Le da lo que algunos críticos llaman la virtud de hacer "sentir mediante formas", y otros: "fuerzas de enriquecimiento". Hazña prócer.

En una Isla que invariablemente halaga al contemplador con visiones paradisiacas --tan bella es su naturaleza-- el paisaje representa un grave riesgo para la pintura. Todo el mundo vive enamorado del paisaje de Puerto Rico, incluso, naturalmente, los pintores. Pero han sido bien pocos los que *no* se han despeñado por el vacío de las transcripciones serviles y turísticas de esa realidad.

Difícil separar el grano de la paja; negar el ojo al goce llano e intrascendente y acometer el paisaje en términos de pintura, vale decir: de arte. Y eso es precisamente lo que intenta y consigue Myrna Báez, mientras, parejamente, le impone mayor profundidad, mayor poder de expresión y de significado a una experiencia que puede ser vital para los intereses esenciales de su propio pueblo.

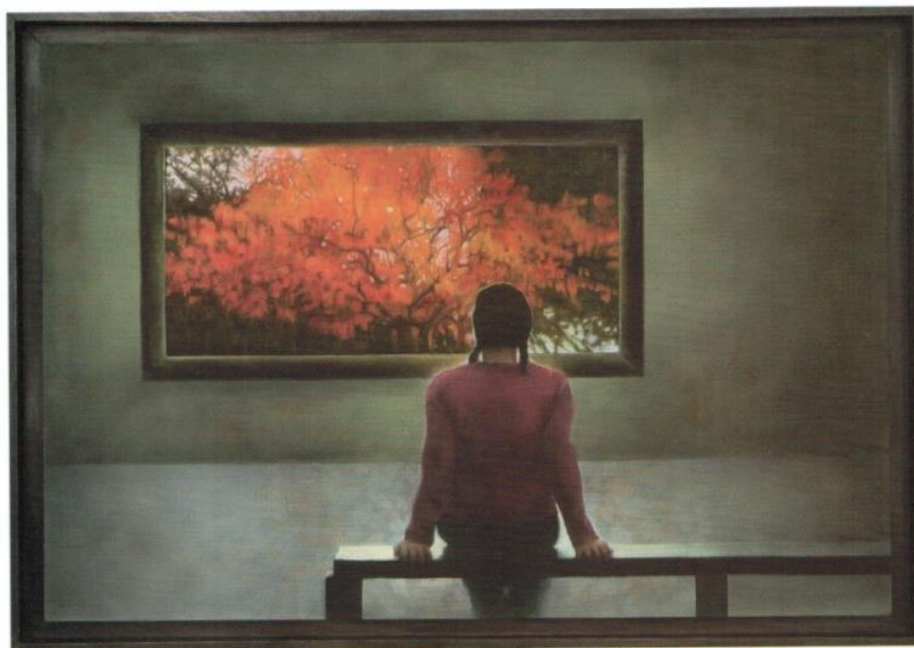
Puerto Rico lucha denodadamente por mantener incólume su identidad cultural desde 1898, fecha en que, como botín de la guerra hispanoamericana, Estados Unidos se apoderó militarmente de la Isla. Consiguientemente, el pueblo puertorriqueño, incluso por puro instinto, ha tenido que hacer acopio de todas sus energías espirituales para resistir las presiones desnaturalizantes de la colonia. Uno de los focos más activos y militantes de esa resistencia cultural lo animan, desde luego, los artistas actuando dentro de sus propios medios, cuando se desentienden de las ilusorias fascinaciones universalistas, proponen contenidos autóctonos y, por ende, logran impartirle nueva vitalidad a los valores impugnados por el régimen dominador.

El arte de Myrna Báez transita por esa vía. Su visión exaltada del paisaje isleño robustece y reafirma el sentido de lo puertorriqueño contra todas las corrientes enajenantes. Ella dice: "La vegetación de mis cuadros es más bien agresiva". Es cierto. Aquella naturaleza edénica tantas veces cantada por nuestros poetas del pasado ya no está en plan de entrega, sino en plan de combate, cuando menos de defensa. Es un modo de refundar orgullos nacionales; forma idónea de involucrar el arte en el proceso de "repartriación" de los puertorriqueños, según lo entendía el prócer Pedro Albizu Campos. Para él repatriación era la vuelta a Puerto Rico incluso de los puertorriqueños que *jamás habían salido de la Isla*.

J.A. Torres Martino

DOCUMENTO 45

Ensayo de Carmen Dolores Hernández escrito para el catálogo de la exposición *Myrna Báez. Pinturas 2001-2005*, celebrada en el año 2005 en la Sala de las Artes de la Universidad del Sagrado Corazón.



Contemplación, 2004 [42 ½ x 62"]

La contemplación gozosa

Carmen Dolores Hernández

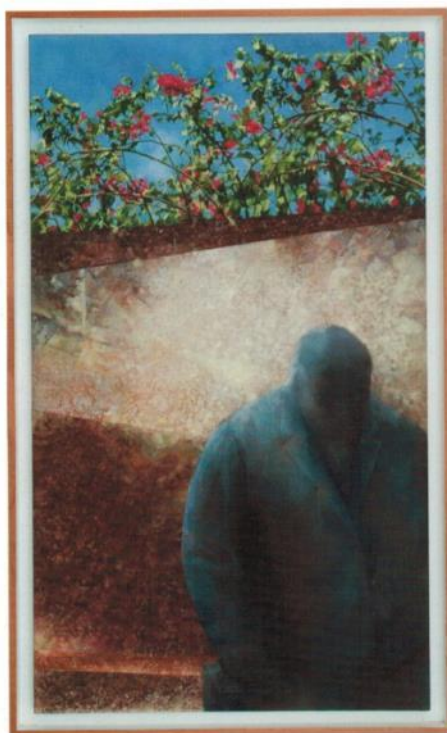
Intensa, inmediata, la respuesta primera a las pinturas que integran esta exhibición de Myrna Báez es una de alborozo. Estamos ante el don —la gracia— de la belleza, que siempre provoca alegría. Es la gloria del árbol florecido en *La esquina*; la luz del trópico tamizada —domesticada hasta la suavidad— en *La mesa de mi madre*; la armonía serena, el balance de las formas en *Pensando en Proust*; el ámbito íntimo de la amistad —luces y sombras yuxtapuestas— en *Tarde de sol*; la sugerente profundidad de campo de *Casa de madera*; el cielo dramático de *Lirio*; el suave misterio de la tenue luz lunar en *Luna verde*.

Reconocemos inmediatamente el terreno: montañas, ventanas, árboles solitarios, salas en que la luz se opaca. Todo ha vuelto: re-visto, re-pensado, reconocido por la artista, de nuevo reunido. La introspección, la domesticidad y la serenidad siempre presentes en la obra de Myrna Báez

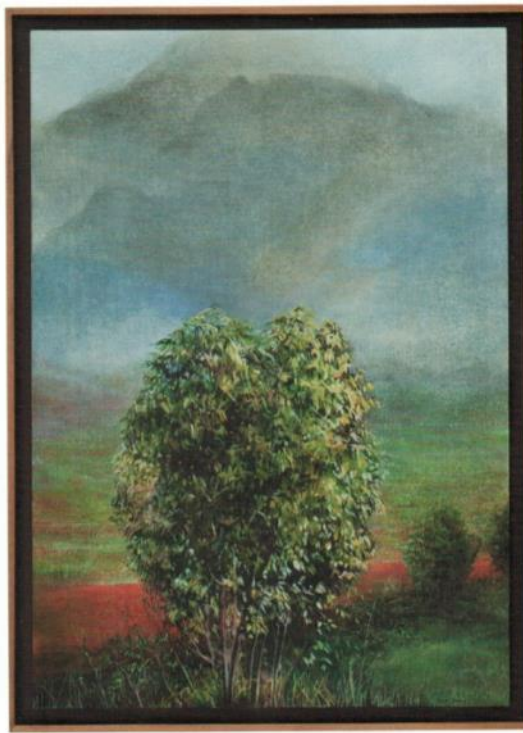
se acentúan; los contornos han adquirido una mayor suavidad, las veladuras atenúan los colores, el balance de las formas es cabal. Una verja divide el cielo glorioso de las trinitarias del ámbito oblicuo por donde transita el hombre sombrío en *Calle de la trinitaria*; una jarra y un tomate sobre una mesa dispuesta con un mantel bordado convocan a la domesticidad en *La mesa de mi madre*; una franja roja corta el paisaje en *Nube sobre el llano* y se convierte en el foco de la atención.

No se trata, sin embargo, de una recapitulación sino de la plenitud conciente, de la libertad gozosa que aligera el camino hace tiempo emprendido. Ésta es una exhibición introspectiva, como introspectivo es el talante de la mujer en *Recuerdos*. De espaldas al espectador, mira por una ventana abierta hacia un amplio espacio exterior que, a su vez, podría reflejar su propia interioridad.

Fig.61 *Contemplación*, 2004. Acrílico sobre lienzo de algodón.



Calle de la trinitaria, 2003 [62 x 36 1/8"]



Nube sobre el llano, 2002-2004 [60 1/2 x 42 1/2"]

Esa mirada de Myrna Báez acarrea una carga compleja que marcó nuestra trayectoria estética. Abiertamente femenina pero nunca excluyente, inauguró —desde finales de los años sesenta— una explosión en la creatividad de las mujeres puertorriqueñas en varios medios. La naturalidad de sus desnudos, que se sientan a la mesa, contemplan un paisaje o —como aquí— caminan por el interior de una casa en penumbra; la presencia central de muebles, flores, animales domésticos; la afirmación tranquila de la subjetividad en la expresión de la belleza; la presencia ubicua de los espejos, generadores de reflejos, multiplicadores de perspectivas, todo ello liberó al ámbito femenino de la invisibilidad, de la minusvaloración. Y surgió el reconocimiento, en la escritura de Rosario Ferré, de Ana Lydia Vega, de Olga Nolla, de Magali García Ramis; en las coreografías de Viveca Vázquez; en la cinematografía de Sonia Fritz y en la obra de tantas otras creadoras, de que los

espacios y los tiempos de las mujeres —singulares, domésticos, íntimos— tienen, en ellos mismos, validez artística. Y que intersectan necesariamente con las circunstancias complejas de los espacios y momentos de los hombres, de la sociedad, añadiendo a la capacidad de comprenderlos.

En el mundo de Myrna Báez, por otra parte, al lado de la luminosidad se encuentra también el misterio. Está aquí en las dramáticas yuxtaposiciones de paisajes e interiores; de luces y sombras; de formas geométricas junto a otras indefinidas y en los enigmáticos espacios vacíos de sus cuadros. La mesa dispuesta a medias espera a los comensales, ¿quiénes son? ¿habrán desaparecido para siempre o sólo momentáneamente? La mujer desnuda y solitaria mira a alguien desde el interior de la *Casa de madera*, amueblada sólo por una silla; su puerta y sus ventanas están abiertas a la amplitud de un cielo que contrasta con el ámbito cerrado y a la visión de un árbol también

Fig.62 *Calle de la trinitaria*, 2003. Acrílico sobre lienzo de algodón.

Fig.63 *Nube sobre el llano*, 2002-2004. Acrílico sobre lienzo de algodón.



Clarscuro, 2002 [48 ½ x 68"] Colección de la artista.

solitario. El hombre que pasa por la *Calle de la trinitaria* se niega, obstinado, a la belleza.

Dos imágenes se apartan del conjunto y lo enmarcan. Una es *El marco*, la otra se titula *Contemplación*. En la primera, la artista se autorretrata encuadrada en un marco recargado que nos remite a otros tiempos. La pose es formal; la presencia del espejo en el trasfondo le recuerda al espectador la larga tradición pictórica que precede a esta figura y en la que está insertada. A pesar, sin embargo, de que la incongruencia misma de la pose y del encuadre en el caso de un artista contemporáneo revelan un toque irónico, lo cierto es que, incluso a pesar de ella misma (a eso nos lleva la ironía) la artista se reconoce como creadora. Su poder, su virtud, están en poner en marcha la secuencia misteriosa de esfuerzos, visiones, técnicas y trabajo que resulta en la producción de la obra de arte.

Contemplación es la otra cara de la creación: su recepción. Aquí miramos el cuadro esplendoroso sobre el hombro de la chica arrobada y la miramos también a ella, que es parte de la imagen, identificándonos con su arrobamiento. Tensos en esa respuesta —como lo está la chica— nos entregamos, con ella y como ella, a un íntimo alborozo. El cuadro nos remite a una realidad paralela a la de la creación, necesaria para que ésta cumpla su función comunicativa. Entre lo que representa *El marco* y lo que representa *Contemplación* cae toda la trayectoria del arte, trayectoria iniciada cuando el primer espectador descubrió —ante la primera pintura, probablemente inscrita sobre la pared de una caverna— una nueva emoción, una nueva condición: la capacidad de admirar la creación de su semejante, de fundirse con ella y ser por ella elevado a un plano más conciente —y más feliz— de la existencia.

Fig.64 *Clarscuro*, 2002. Acrílico sobre lienzo de algodón.

DOCUMENTO 46

Carta del 28 de julio de 1989 de la Dra. Nuri Rodríguez de Pérez, Catedrática Asociada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Ciencias Médicas, a la Sra. Myrna Báez en la que detalla los resultados de las muestras tomadas de su pintura *Mangle en las salinas*.



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE CIENCIAS MEDICAS

28 de julio de 1989

Prof. Myrna Báez
Artista Residente
Colegio Universitario del Sagrado Corazón
Santurce, Puerto Rico

Estimada profesora Báez:

A continuación detallo los hallazgos resultantes de las muestras tomadas en el Museo de Arte de Ponce de su pintura titulada Los Mangles de Salinas.

Escuela de
Medicina

Grupo Laboratorio de
Microbiología y
Zoonosis Médicas

A clara vista se observa que la pintura tiene manchas marrón claro que son casi confluentes en las áreas bajas del lienzo. Estas manchas se observan también en la parte de atrás, sobre el lienzo no pintado. Algunas de las áreas en la parte inferior de la pintura fueron observadas directamente bajo el microscopio detectándose la presencia de estructuras parecidas a hifas de hongos. Se tomaron muestras con cinta adhesiva (scotch tape) de 10 áreas distribuidas sobre toda la superficie de la pintura. Se tomaron 7 muestras de la parte del frente, 2 del lienzo que sobresale por la parte de atrás y una del marco. En las muestras de las áreas 1 a 6 se podían observar fragmentos de hifas septadas y conidias redondas con una superficie espiculada. Esta hifas en ocasiones se observaban rodeando las fibras del lienzo como se puede ver en las fotografías que se adjuntan. En la muestra número 2 se observó además un tipo de hifa más gruesa, septada y lo que parecían ser parte de la estructura de esporulación de hongos del género *Cladosporium*. En la muestra número 7 sólo se observaron fragmentos de hifas. En las muestras 8 y 9, que corresponden a las tomadas por la parte de atrás del lienzo se observó lo mismo que en aquellas tomadas por la parte del frente, esto es, hifas finas, septadas con conidias espiculadas, redondas. La muestra número 10, que correspondía al marco, no reveló ningún tipo de estructura característica de hongos.

También se tomaron muestras para cultivo tanto en caldo de azúcar con antibióticos como en placas de agar de Sabouraud con antibióticos. De las 5 muestras sembradas en agar de Sabouraud, solamente se observó crecimiento en la número 12. De los cultivos de caldo de azúcar fueron positivos el número 12 y el que correspondía al marco. De este crecimiento se sembraron placas de agar de Sabouraud. También se cultivó un pedazo del lienzo que se tomó de la parte de atrás de la pintura.

Prof. Myrna Báez
de Dra. Nuri Rodríguez de Pérez
28 de julio de 1989

Página 2

Esta muestra resultó ser positiva también. De la placa del área 12 se aislaron 2 especies de Cladosporium, 2 especies de Penicillium y del área del marco se aisló Aspergillus niger. Ninguno de estos hongos tienen las estructuras de conidiación observadas como preponderantes en las muestras tomadas con cinta adhesiva directamente del lienzo. No obstante, en la pequeña muestra del lienzo creció un hongo que consumió todo el lienzo y creció a partir de ésta hacia afuera. Este hongo al observarse microscópicamente no tenía estructura de conidiación que hicieran posible su identificación y resembró en agar de papa el cual se utiliza para inducir la esporulación. En este medio el hongo creció como una superficie aterciopelada con la superficie inversa de un color marrón-rojizo interno (véase foto adjunta). La observación microscópica de este crecimiento evidenció la presencia de la esporulación típica de un hongo del género Scopulariopsis con la presencia de las conidias de superficie espinulada (véase foto adjunta). Las fotos que se incluyen también evidencian que este hongo produce un pigmento amarillo-marrón que se difunde al medio. Este pigmento puede ser el causante de las mandras que se observan en la pintura. Para corroboración se procedió a hacer una colonia gigante y un cultivo de laminilla donde se pudiera observar bien la morfología microscópica del hongo sin alterarla en el proceso de montaje. Con ambas de estas pruebas se pudo corroborar la presencia de un hongo perteneciente al género Scopulariopsis.

A partir de estas observaciones entendemos que sobre la superficie de la pintura como de cualquier objeto que tenga polvo e insectos muertos como pudimos observar que tiene esta pintura, se han de poder aislar hongos contaminantes comunes, pero es de sumo interés el hecho que de la observación microscópica de la superficie del lienzo, de 9 muestras tomadas, 8 evidenciaban un hongo de hifa delgada con un tipo de conidia espiculada muy característico de organismos del género Scopulariopsis. Es de interés notar que este hongo se encontraba rodeando las fibras del lienzo e íntimamente ligado a éstas. Además fue éste el hongo aislado del cultivo directo de un pedazo de lienzo. Es por eso que pensamos que su presencia no es fortuita y es éste el causante del deterioro que se observa en la pintura, no así los demás hongos que se aislaron en cultivo. Dado el caso que este hongo consumió todo el pedazo de lienzo cuando se incubó sobre una placa de Sabouraud a 25°C es evidente que tiene el poder de digerir la fibra, y puede que, dadas las condiciones adecuadas, con el tiempo no sólo afecte la pintura como lo ha hecho hasta ahora, manchándola, sino que debilite la fibra al punto que ésta se rompa.

Prof. Myrna Báez
de Dra. Nuri Rodríguez de Pérez
28 de julio de 1989


Página 3

Aunque a los hongos de este género (*Scopulariopsis*) se les considera como contaminantes en ocasiones se les ha relacionado con infecciones de uñas y en raras ocasiones con lesiones granulomatosas. Por esta razón y por el hecho de que se observan gran cantidad de esporas en el examen microscópico de la pintura, pudiendo ser una fuente de contaminación para otras pinturas, éste debe mantenerse aislada como se ha hecho hasta ahora por las personas del Museo de Arte de Ponce.

Para poder preservar esta pintura y poder evitar que sea fuente de contaminación para otras pinturas ésta debe ser tratada. Todo tipo de tratamiento que se considere para librar la pintura de la contaminación debe tomar en cuenta el efecto que pueda tener sobre los pigmentos y sobre el lienzo, posiblemente debilitado ya por el hongo. Para eliminar esporas de hongos de superficies usualmente se utilizan desinfectantes como fenol, clorox, etc. Estos desinfectantes presentan el problema de que son soluciones acuosas las cuales podrían afectar la pintura. Creemos que el método más adecuado para eliminar esta contaminación es el del autoclave de gas (con óxido de etileno), ya que provee esterilización completa sin tener el efecto de humedecer el lienzo. No obstante, se debe tener en cuenta que este gas es esterilizante por su acción oxidante y antes de someter la pintura a este proceso se deben hacer pruebas sobre los efectos del gas sobre los pigmentos utilizados en el cuadro. Si se decide tratar la pintura, creo que debe hacerse una consulta con personas entendidas en preservación y restauración antes de decidir que método se debe utilizar.

Poniéndome a su disposición quedo,

Atentamente,


Nuri Rodríguez de Pérez, Ph.D.
Catedrático Asociado

NRP/ahr

Anejos

DOCUMENTO 47

Fotografía de la pintura *Mangle en las salinas* con cuadrícula e identificación de las muestras que le fueran sustraídas.



Fig.65 *Mangle en las salinas*. Vista general del anverso bajo luz ultravioleta y trazado de cuadrícula con identificación de sustracción de muestras.

DOCUMENTO 48

Leyenda de las muestras sustraídas de la pintura *Mangle en las salinas*.

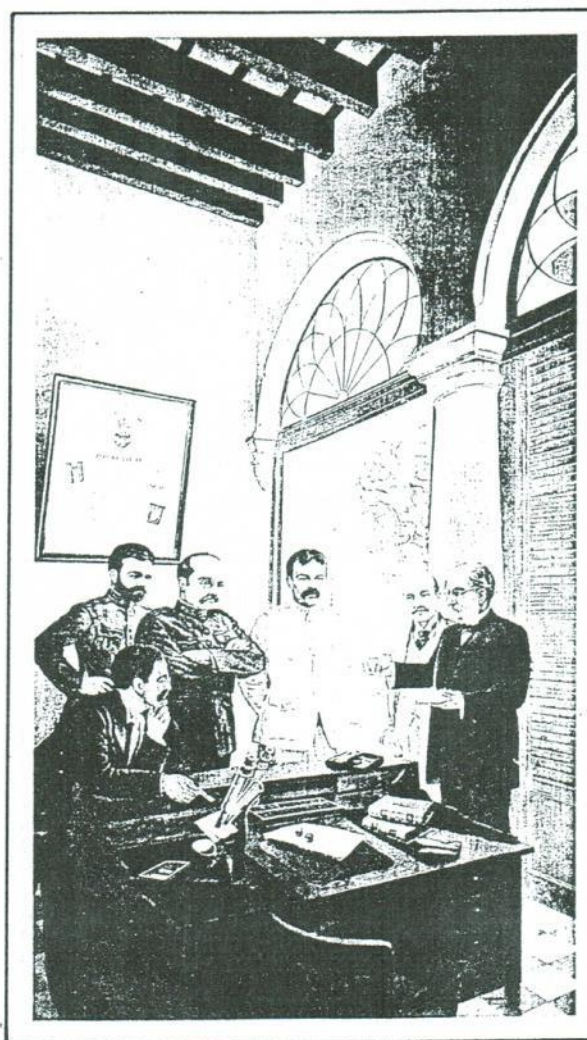
Cordenadas Muestras Tomadas de la Pintura "Mangles en las Salinas" de Myrna Báez	
# Muestra	
1 - Left: $3\frac{5}{8}$ " ; Top: edge	11 - fabric Sample : 5×5 cm (cotton duck)
2 - L: $30\frac{3}{4}$; T: $18\frac{1}{4}$	12 - Sample of mold UC area (cotton duck)
3 - L: $14\frac{3}{4}$ " ; T: $21\frac{1}{2}$ "	13 - Frame left edge (reverse)
4 - L: $2\frac{1}{4}$ " ; T: 31 "	
5 - Right: 10 " ; Top: $15\frac{3}{4}$ "	
6 - R: $4\frac{1}{8}$ " ; Top: $14\frac{1}{4}$ "	
7 - R: $28\frac{1}{8}$ " ; T: $7\frac{3}{4}$ "	
8 - Frame: B. R. edge	
9 - Left $33\frac{1}{2}$ " ; T: 35 "	
10 - L 42 " ; T: 14 "	

DOCUMENTO 49

Artículo publicado en el *Boletín de la Asociación Médica de Puerto Rico* sobre el proceso de restauración de la pintura de Myrna Báez, *Mangle en las salinas*.

ASOCIACION MEDICA DE PUERTO RICO

BOLETIN



VOLUME 22 / NUMBER 2

FEBRUARY 1991



An Unusual Niche for an Opportunistic Fungus

Nuri Rodríguez-del Valle*

Lydia Quigley**

Sergio A. Silva-Ruiz***

Abstract: An acrylic on canvas painting from the collection of the Institute of Puerto Rico Culture was found to be stained with light brown spots. Under ultraviolet light it was evident that these spots covered the entire painting. Scotch tape samples from different areas of the painting were taken. In almost all of these samples, septated hyphae were observed to surround the canvas fibers and in most of them, spiny or rough-surfaced conidia were also observed. A sample from the canvas which was incubated over a Sabouraud agar plate yielded a fungus very similar to the one observed in the tape samples after subculturing in potato dextrose agar. Slide cultures and culture characteristics provided evidence that this fungus was a species of *Scopulariopsis*. This fungus has been implicated in human disease and in this case, it was the cause of the deterioration of the painting.

The preservation of art works requires very special efforts, which are usually costly and difficult to implement. This is more important in a tropical country where climatological conditions are most favorable for the proliferation of microorganisms, particularly fungi. Among the fungi in general, there are many species with the potential to metabolize the organic matrixes and pigments that constitute the raw materials for most works of art.

The work summarized in this paper describes the diagnosis and cure of a rare fungal infection on an acrylic on canvas painting. "Mangle de Salinas" by Myrna Báez has been exhibited in many occasions and has spent a considerable time in and out of storage depots. Adequate storage has been impossible to monitor in relation to such important parameters as humidity, temperature, and light. Unfavorable conditions during handling, exhibition, and storage were probably responsible for fostering microbial growth.

The painting's physical appearance was suggestive of massive fungal contamination. A prompt and effective diagnosis and cure was needed to allow the appropriate

restoration efforts to be implemented and to evaluate the potential risks of human disease involved for curator and other personnel.

Materials and Methods

Examination of the Painting under Ultraviolet Light

The painting was examined in a dark room under ultraviolet lights localized vertically, parallel to the painting 2 ft away. The lamps contained 4 Sylvania tubes (S-40 BLB) of 48 in length.

The photo under UV light was taken with a black and white Polaroid film (negative number 55, 4" x 5") using a YK2 filter on a Calumet Orbit View camera with a 16 in bellows K-2.

Scotch Tape Samples

Direct microscopic examination of the areas of the painting showing brownish pigmentation on the painted and unpainted surfaces was done using the Scotch Tap technique. Small (2 in) Scotch Tape strips were pressed into the canvas and lifted immediately. The Scotch Tap strips were then allowed to rest on a glass slide with drop of lactophenol cotton blue.

The slides were inspected for the presence of fungal elements using a Nikon Labophot light microscope at 40X magnification.

Swab Samples

Sterile cotton swabs were gently rubbed over an area of approximately 1 in over the front and back surfaces of the painting and the frame. The areas chosen were those that showed brownish pigmentation on both sides of the canvas. Five samples were taken. After sampling, the swabs were used immediately to inoculate Sabouraud dextrose agar plates containing penicillin (0.24 g/l) and streptomycin (0.8 g/l) (Difco). The swabs were also incubated in sterile tubes containing a buffered salt medium with glucose and vitamins at pH 4.0 (6 containing chloramphenicol (16 mg/l), penicillin (0.24 g/l), and streptomycin (0.8 g/l).

The Sabouraud dextrose agar plates were incubated at 25°C in a Fisher low temperature incubator (model 307) for a maximum of 2 weeks. They were examined every 2 days for microbial and fungal growth.

*Department of Microbiology and Medical Zoology, Medical Sciences Campus, University of Puerto Rico

**Curators Division, Ponce Museum of Art, Ponce, Puerto Rico

***Schering/Plough, Inc., Manati Division, Manati, Puerto Rico

Canvas Sample

A piece of unpainted canvas from the painting's edge was cut with sterile scissors and deposited over the surface of a Sabourand dextrose agar plate. The fungal growth obtained was transferred to a potato dextrose agar plate (Difco). These plates were incubated as described above.

Slide Cultures

Fungal identification was performed using the slide culture technique as described by Larone.³

Ethylene Oxide Sterilization

Ethylene oxide sterilization of the painting was carried out using a Castle sterilizer and aerator (model M/C 3471). The sterilizing agent used was a gaseous mixture of 12% ethylene oxide and 88% Dichlorodifluoromethane (Freon 12). Canvas samples containing the same pigments as the original painting were subjected to either 1, 1.5, 2 or 3h sterilization to assess any harm or change undergone by the painting's pigments induced by the sterilization process before subjecting the painting to this procedure. The painting was thus sterilized for 3h.

Results

Description of the Painting

The painting was a 50" x 64 1/8", acrylic on cotton canvas (unprimed support). It had a wooden frame screwed to a masenite back support. The paintings overall appearance was as follows: it was covered with dust and had light brown spots, specially in the bottom half of the painting. These brownish spots were observed in the painted and unpainted surfaces. The canvas fibers appeared worn out at the sides, probably due to improper handling. Under UV light, red spots became visible which were suggestive of microbial growth (Figure 1).

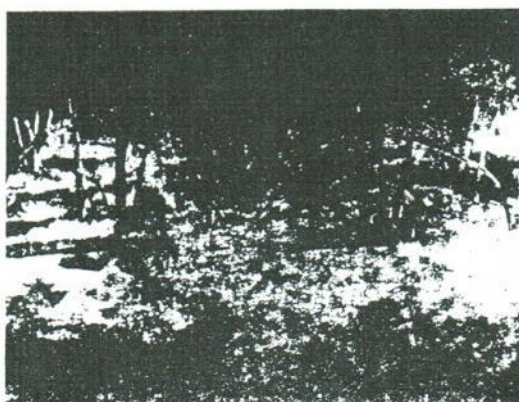


Figure 1. Photograph of the painting under ultraviolet lights, localized vertically, parallel to the painting, 2 ft away. This photograph was taken with black and white Polaroid film (negative number 55, 4" x 5") using YK2 filters on a Calumet Orbit View camera with a 16 in bellows K-2. The clear spots correspond to areas of microbial growth.

Under binocular microscopic examination, the canvas fibers appeared fragile and partially devoid of the acrylic painting in the areas of the brownish spots.

Scotch Tapes Samples

Ten Scotch Tape samples were taken in areas distributed over the whole surface of the painting. Seven of them were taken from the painted surface of the canvas, 2 from the unpigmented or back surface, and 1 from the wooden frame (Table 1). Samples 1 to 6 evidenced the presence of hyphal fragments with septated hyphae and round conidia with a rough or spiny surface (Figure 2). Penicillium-like structures were observed in some of these samples but with rough surfaced conidia. Sample 2 evidenced in addition, broader hyphal elements and a sporulation structure similar to that of *Cladosporium* species. In sample 7 only hyphal fragments were observed. Samples 8 and 9, taken from the canvas' back, yielded hyphal fragments and conidia similar to those observed in samples 1 to 6. Sample 10, obtained from the frame did not reveal the presence of fungal elements.

Table 1

Scotch Tape Samples	Source	Fungal Elements Present	
		Hyphal Fragments	Conidia
1	Painted surface	+	Round, rough or spiny
2	Painted surface	+	Round, rough or spiny
3	Painted surface	+	Round, rough or spiny
4	Painted surface	+	Round, rough or spiny
5	Painted surface	+	Round, rough or spiny
6	Painted surface	+	Round, rough or spiny
7	Painted surface	+	No conidia present
8	Non-painted	+	Round, rough or spiny
9	Non-painted	+	Round, rough or spiny
10	Frame	-	No conidia present

a Scotch tape samples from the painting were allowed to rest on glass slides with a drop of lactophenol cotton blue and inspected microscopically for the presence of fungal elements using a Nikon Labophot light microscope at 40X magnification.



Figure 2. Photomicrograph of a Scotch Tape sample of the canvas showing hyphal fragments and spiny, round conidia. This photograph was taken with an Ektachrome Kodak film for color slides (ASA 160) using a Nikon Labophot light microscope equipped with a Nikon FX-35WA camera at a 40X magnification.

It is of interest to note that in most of the samples evidencing the hyphal fragments and the rough, spiny conidia, these were observed surrounding the canvas fiber (Figure 3).



Figure 3. Photomicrograph of a Scotch Tape sample showing hyphal fragments surrounding the canvas fibers. This photograph was taken with a Ektachrome Kodak film for color slides (ASA 160) using a Nikon Labophot light microscope equipped with a Nikon FX-35WA camera at a 40X magnification.

Culture Samples

Of the 5 swab samples taken for culturing, only one sample from the canvas evidenced fungal growth in Sabouraud dextrose agar. When these swabs were incubated in the buffered salts medium with glucose only two showed fungal proliferation, the one positive for growth in the Sabouraud culture and that belonging to the frame. These samples were replated on Sabouraud dextrose agar plates. Two species of *Cladosporium* and two of *Penicillium* were isolated from the painting's sample which was positive for fungal growth. From the frame's sample only one fungal specie was isolated and identified as *Aspergillus niger*.

None of these fungi had the type of rough surface, spiny conidia observed predominantly in the Scotch Tape samples. Nevertheless, when a small piece of canvas was incubated, a fungus grew into the agar and was observed to digest the canvas completely. This fungus had no sporulating structure which would allow its identification. It was transferred to potato dextrose agar where it yielded the hyphal elements and conidial structures previously seen in the Scotch Tape samples. The fungus was preliminary identified as belonging to the genus *Scopulariopsis*. This was later confirmed by slide culture and colonial morphology.

The fungus evidenced a velvety surface, at first cream-colored, later becoming darker with the reverse side of the colony of a reddish brown color (Figure 4). It produced a brownish pigment which diffused into the agar. Microscopic examination of the fungus yielded septated hyphae and penicillium-like conidiophores with rough, spiny conidia. A photomicrograph of the cultured fungus is shown in Figure 5.

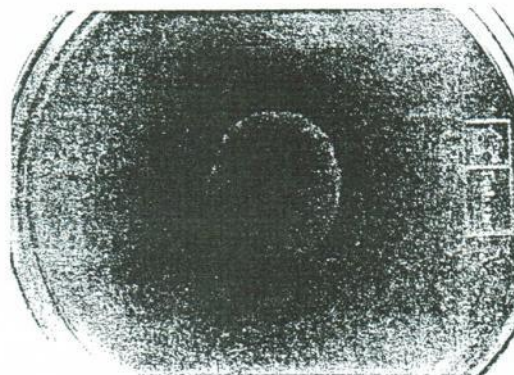


Figure 4. Giant colony photo of the fungus grown from the canvas on Sabouraud dextrose agar. This photograph was taken with a Nikon FE-2 camera using Ektachrome color film (ASA 400).

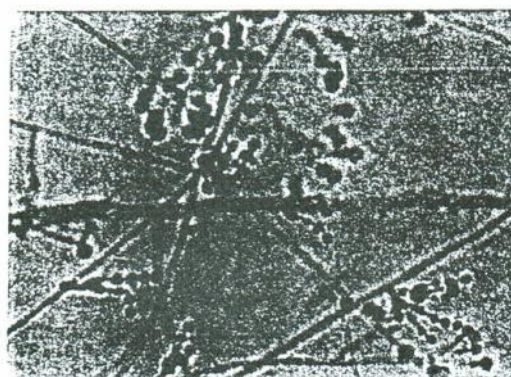


Figure 5. Photomicrograph of a slide culture of the fungus grown on PDA from the canvas showing the round, spiny conidia. This photograph was taken with an Ektachrome Kodak film (ASA 400) using a Nikon Labophot light microscope equipped with a Nikon FX-35WA camera at a 40X magnification.

Ethylene Oxide Sterilization

The painting was subjected to ethylene oxide sterilization as described previously. The incubation of a canvas samples after sterilization was negative for fungal growth in PDA agar.

Conclusion

The isolation of different fungal species from a dusty surface by itself is of little medical or scientific interest. Fungi are one of the most abundant organisms in a tropical environment like ours. They have a very important ecological role which is primarily concerned with the breakdown of complex organic compounds in the environment. Fungi become a threat, when they degrade materials which man intends to preserve and when they become a health hazard. In the case reported here, both of this conditions were present. The fungus isolated as the

An Unusual Niche for an...

Bol. Asoc. Med. P. Rico - Febrero 1991

major contaminant of the painting belonged to the genus *Scopulariopsis*. Members of this genus have the potential to digest cellulose.¹ This capacity was evidenced in our isolate by the disappearance of the canvas sample during fungal overgrowth. If left untreated and given the appropriate humidity and temperature, the fungus would have deteriorated the fabric rendering the damage irreversible and the restoration of the painting close to impossible. The fungus' capacity to produce pigment was also detrimental to this work of art as evidenced by the brownish spots covering the canvas surface. It should be highlighted that our isolate also produced this pigment which diffused into the agar under laboratory conditions.

The potential risk to humans due to the fungal contamination of this painting should not be underestimated. *Scopulariopsis* sp. have been reported to cause nail infections,² skin infections in animals³ and most important of all, it has been found to cause systemic infections in humans debilitated by chemotherapy or immunosuppression therapy.⁴ In these cases the outcome is usually fatal and the fungus has resisted the usual antimycotic therapy.⁴ Also members of the genus *Scopulariopsis* have been reported to cause arsenic poisoning by liberating arsenic compounds from pigments in wall paper. Members of this genus have been observed to evidence dimorphism, a characteristic usually related to pathogenic fungi.⁵



References

1. Abdel-Hafez SH. Survey of airborne fungus spores at Taif, Saudi Arabia. *Mycopathologia* 1984; 88:39-44
2. Alexander M. Introduction to soil microbiology. J. Wiley and Sons, New York 1977; 396-398
3. Larone DH. Medically important fungi, a guide to identification. Harper and Row Publishers, New York, 1976
4. Neglia JP, Hurd DD, Ferrieri P, Snower DC. Invasive *Scopulariopsis* in the immunocompromised host. *The American Journal of Medicine* 1987; 83:1163-1166
5. Paula CR, Purchio WG, Correa B. Dimorphism of *Scopulariopsis brevicaulis*: Morphogenesis of the mould to yeast phase. *Mycopathologia* 1987; 100:69-74
6. Rodríguez del Valle N, Rosario M, Torres-Blasini G. Effects of pH, temperature, aeration and carbon source on the development of the mycelial or yeast forms of *Sporothrix schenckii* from conidia. *Mycopathologia* 1983; 82:83-88
7. Vélez H, Díaz F. Onychomycosis due to saprophytic fungi. *Mycopathologia* 1985; 91:87-92

SOCIOS NUEVOS



ACTIVOS

Fernández Caamaño, Hostos MD - Escuela de Medicina Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1981. Obstetricia y Ginecología. Ejerce en Mayagüez.

Lugo Vicente, Humberto L MD - Escuela de Medicina Universidad de Puerto Rico, 1979. Cirugía Pediátrica. Ejerce en Bayamón.

Regis Bonilla, Fernando MD - Escuela de Medicina Universidad Autónoma de Guadalajara, 1975. Neumología. Ejerce en Mayagüez.

Román Carlo, José C. MD - Escuela de Medicina Universidad Autónoma de Guadalajara, 1980. Medicina General. Ejerce en Mayagüez.



Some People Commit Child Abuse Before Their Child Is Even Born.

According to the surgeon general, smoking by a pregnant woman may result in a child's premature birth, low birth weight and fetal injury. If that's not child abuse, then what is?

AMERICAN
CANCER
SOCIETY

DOCUMENTO 50

Imágenes de los hongos encontrados en la pintura *Mangle en las salinas* vistas al microscopio.



Fig.66 Imagen al microscopio de los hongos encontrados en *Mangle en las salinas*.

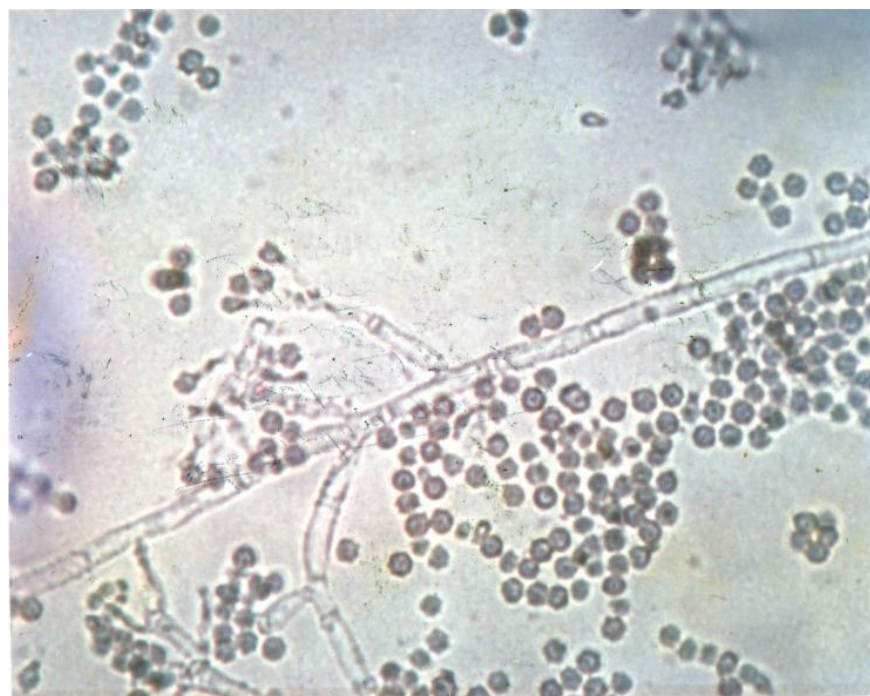


Fig.67 Imagen al microscopio de los hongos encontrados en *Mangle en las salinas*.



Fig.68 Imagen al microscopio de los hongos encontrados en *Mangle en las salinas* rodeando la fibra del lienzo.

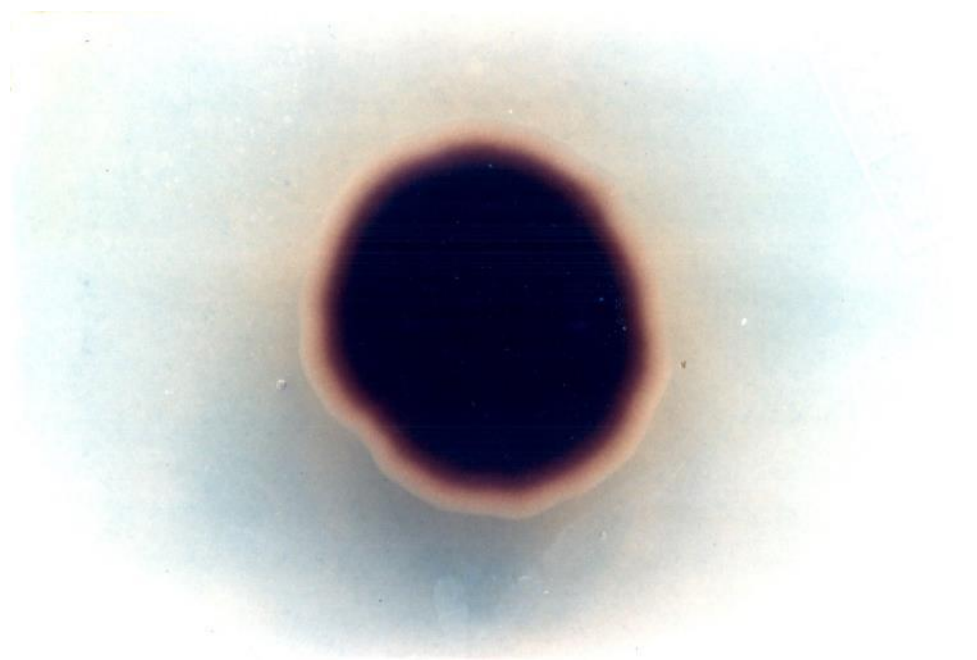
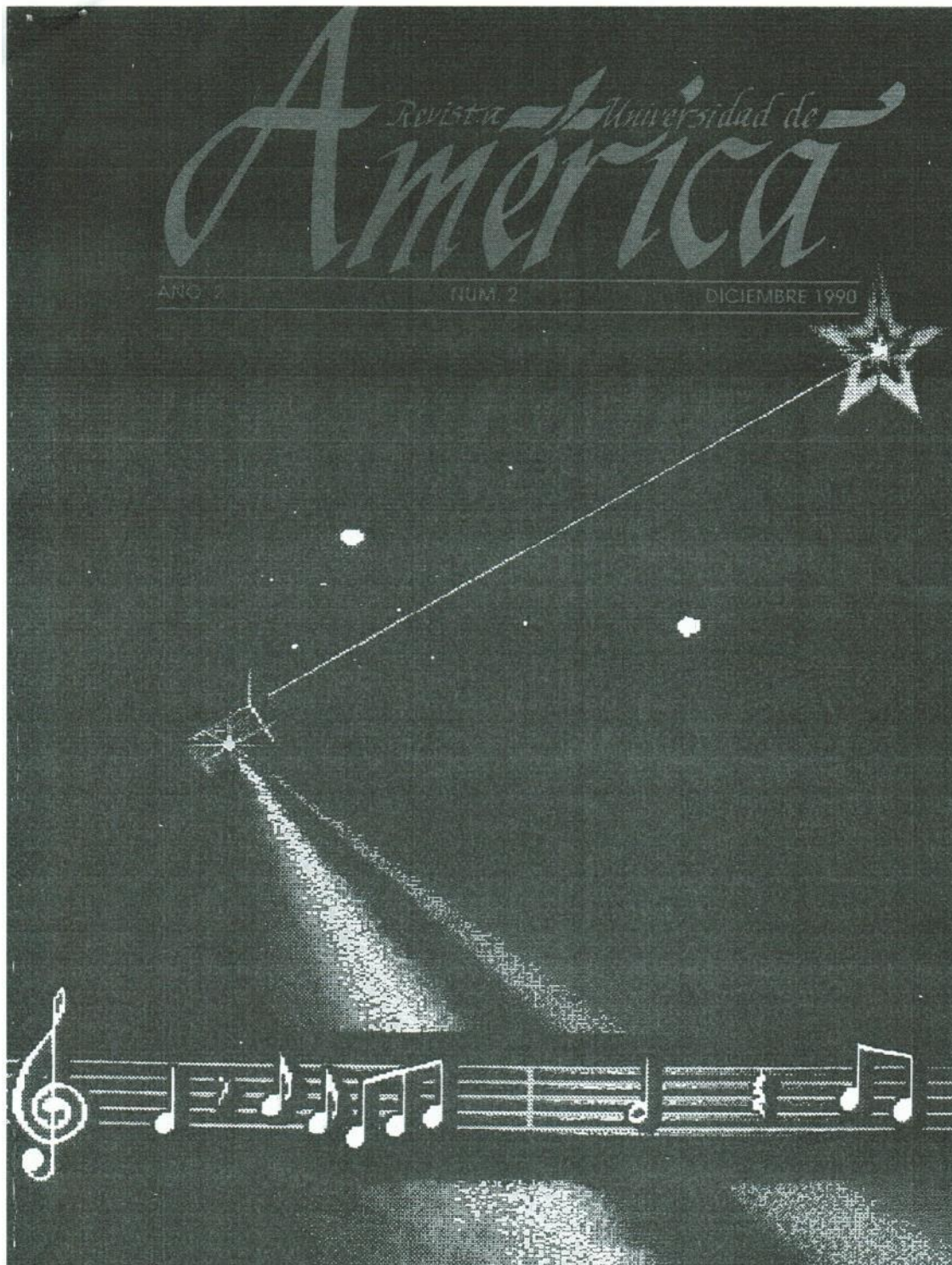


Fig.69 Imagen al microscopio del cultivo de uno de los hongos encontrados en *Mangle en las salinas*.

DOCUMENTO 51

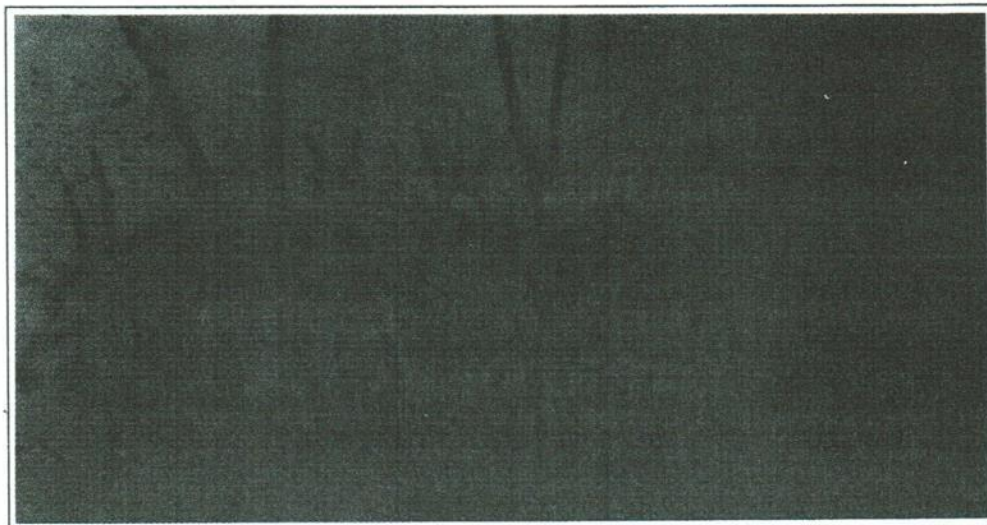
Artículo publicado en la *Revista Universidad de América* sobre el proceso de restauración de la pintura de Myrna Báez, *Mangle en las salinas*.



Dr. Sergio Silva 884-2680, 760-9292 (Bióquímico)
 Dra. Nuri Rodríguez del Valle (micóloga)

DIAGNOSTICO Y CURA DE UN MANGLE ENFERMO

Sergio A. Silva-Ruiz



La foto resalta el daño causado en la superficie de la pintura por colonias de microorganismos. (Cortesía del Laboratorio de Conservación del Museo de Arte de Ponce)

La acción concertada de un grupo de científicos puertorriqueños rescató de la extinción un mangle único en el mundo y autóctono de Puerto Rico. La singularidad del mismo estriba en haber sido creación y obra del intelecto y las manos de una ilustre mujer puertorriqueña: Myrna Báez. Esta insigne creadora fue descrita por la destacada crítica de arte latinoamericana, ya fallecida, Marta Traba como "...la persona más capacitada para ser artista que he conocido en las artes plásticas en Puerto Rico"². En el 1988, el conñado señalamiento de la Sra. Traba se ve convertido en realidad. Durante la VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe se le dedicó una Exposición Homenaje como premio a la labor creativa de esta pintora nativa.

Myrna Báez se ha destacado dentro de nuestros principales artistas plásticos por su interés en el mundo presente, lo cotidiano y el paisaje³. Este interés por el paisaje nacional la llevó en el 1977 a crear lo que Marta Traba describió como: "*El mangle de salinas*, en mi opinión la pieza maestra de Myrna Báez por lo que concierne al paisaje"⁴. La obra fue adquirida de inmediato por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Aunque la misma ha sido expuesta varias veces, la mayor parte del tiempo ha permanecido, junto a innumerables piezas que constituyen nuestro patrimonio cultural, en

el depósito que para propósitos de almacenamiento cuenta el Instituto. Es lamentable señalar que éste, al igual que tantos otros depósitos y museos del país, no han logrado establecer "...un programa preventivo de conservación..."⁵. La falta de medidas para preservar y conservar obras y objetos de arte, junto a las condiciones climatológicas que prevalecen en nuestro país, pueden constituirse en el ambiente ideal para propiciarle un daño irreversible y en ocasiones irreparable a dichas obras.

El mangle de salinas al igual que tantas otras obras y objetos en nuestro país y en nuestros hogares, se vio atacado por la humedad y el hongo. La primera vez que lo vi se encontraba en el taller de restauración del Museo de Arte de Ponce, donde se estaba haciendo un inventario descriptivo de los daños sufridos por el mismo. Aparte del polvo y del sucio depositados, sobre todo en la parte superior del marco y del lienzo, y los daños causados por la polilla y/o termitas, lo que más llamaba la atención era el estrago ocasionado por las colonias visibles de hongo y su correspondiente pigmento. Las manchas y colonias se encontraban, en orden decreciente intensidad, desde el borde inferior hasta la parte superior del cuadro.

A petición de Myrna Báez, establecimos un equipo informal de trabajo con el propósito de identificar el hongo

infectante y establecer una estrategia para curar el cuadro. El mismo quedó establecido por las siguientes personas:

Lydia Quigley- Directora del Laboratorio de Conservación y Restauración del Museo de Arte de Ponce

Nuri Rodríguez de Pérez, Ph.D.-Micóloga, Recinto de Ciencias Médicas

Norma Cruz, MD-Directora Departamento de Cirugía Experimental, Recinto de Ciencias Médicas

Sergio A. Silva-Ruiz, Ph.D.-Bioquímico, Schering-Plough Products, Inc.

El hongo infectante fue identificado como del género *scopulariosis*. El mismo ha sido previamente descrito como un patógeno humano oportunista⁶. Este par de datos sumados, señalan a lo que podría convertirse en un delicado problema de salud pública. La posibilidad de que otros cuadros igualmente enfermos infecten a seres humanos, ya sea a los especialistas en los museos o al público en general,

en caso de que los mismos fueron expuestos, no deja de ser una posibilidad real. En un país tropical donde las condiciones climatológicas son ideales para incubar hongos y dispersar esporas, la probabilidad de infección se multiplica.

"El mangle de salinas" fue debidamente curado y actualmente espera por su restauración final. El hongo fue eliminado, tratando el lienzo en un autoclave de óxido de etileno. Previo al tratamiento, se realizó un estudio para determinar que el tiempo de exposición requerido no afectara los pigmentos (acrílicos) del cuadro. Tanto el estudio como el tratamiento final se realizó en el autoclave de gas del Hospital de Veteranos de Puerto Rico. Estas facilidades, al igual que el tiempo dedicado a todo este empeño por los miembros del equipo de trabajo, fueron cedidos gratuitamente al Instituto de Cultura y al pueblo de Puerto Rico.

La importancia para el interés público de estos hallazgos fue reconocida por la Sociedad Americana de Microbiología (ASM) al designar este trabajo de entre los miles que fueron presentados en su 90 convención anual en Los Angeles, California, como uno de los de mayor interés. A estos efectos se emitieron comunicados de prensa informándolo al público en general y a los miles de delegados que asistieron a la convención. La misma se considera la segunda en número de asistentes que se celebra en la nación americana.

REFERENCIAS

1. Fernández-Zavala, M. Marta Traba: "Una mujer que nos vio como nosotros no nos hemos podido ver", *Plástica* (Revista de la Liga de Arte de San Juan) 1, 13 (1985).
2. Traba, M., Myrna Báez "Tras la barricada, propuesta polémica sobre arte puertorriqueño", ediciones Librería Internacional, págs. 121-134 (1971).
3. Fernández, M., "Myrna Báez: Artista puertorriqueña contemporánea", *Imagen* (Revista del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura de Puerto Rico) 4, 8 (1980).
4. Traba, M., Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil, *Imagen* (Revista del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura de Puerto Rico) 4, 2 (1980).
5. Benítez, M., "Los Museos de Puerto Rico I.", *Plástica* (Revista de la Liga de Arte de San Juan) 2, 72 (1987).
6. Emmons, C., Dinford, Ch., UTZ, J. Kwon-Chung, K.J. *Common Contaminants Medical Mycology*, 3rd Ed., Lea and Fediger (ed), págs. 518-534 1977.

DOCUMENTO 52

Permiso de uso de arte firmado por Myrna Báez el 24 de agosto de 2006 para la editorial Distribuidora Norma, Inc.

Permiso de uso de arte

Editorial: Distribuidora Norma, Inc.

Dirección: P.O. Box 195040, San Juan, P.R. 00919-5040

Arte a reproducir: *Reminiscencias* . acubio .

(publicar imágenes completas
sin editar)

Autor(a) del arte: Myrna Báez

Tamaño de publicación: 13" x 8" pulg. (tamaño a doble página)

Autorización válida para: Libro y cuaderno *Idioma y Fantasía 8*

(primera edición y sus reimpresiones)

y pedir permiso para las próximas

Territorio autorizado: Puerto Rico y Estados Unidos

Crédito a incluir en la publicación (favor especificar):

añadir foto - John Betancourt
Tamaño obra

Pago por esta autorización: \$500.00

-Con el fin de respetar el trabajo intelectual de la fuente original, solicitamos que examine el arte que interesamos publicar (ver anejo). Su firma en cada página del mismo indica que revisó y aprobó el material. Agradeceremos nos devuelva el arte firmado.

-La Editorial se reserva el derecho exclusivo a no publicar el arte si así lo estimara conveniente.

-Esta autorización de uso no afecta sus derechos sobre el arte sometido ni la posibilidad de futuras publicaciones.

La editorial envía una copia del libro a Myrna Báez

Myrna Báez
Firma de la persona que autoriza

24 agosto 2006
Fecha

DOCUMENTO 53

Registro Morfológico de la Pintura, versión para PC y Mac (pulse los íconos correspondientes).

**PC****Mac**

DOCUMENTO 54

Vídeo de la entrevista introductoria a Myrna Báez, realizada el 2 de julio de 2014 en el taller de la artista (pulse el título del cd).



DOCUMENTO 55

Vídeo de la segunda entrevista a Myrna Báez, realizada el 16 de julio de 2014 en la residencia de la Dra. Pilar Reguero (pulse el título del cd).



DOCUMENTO 56

Vídeo de la tercera entrevista a Myrna Báez, realizada el 7 de agosto de 2014 en el Museo de Arte de Ponce (pulse el título del cd).



DOCUMENTO 57

Vídeo del cortometraje *Myrna Báez: La reflexión sobre un legado* (pulse el título del cd).



BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Allemandi & C., Umberto. *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Fondazione di Venezia, Venecia, Italia, 1996.
- Barbero Encinas, Juan Carlos. *Fondo y figura: El sentido de la restauración en el arte contemporáneo*, Polifemo, Madrid, España, 2008.
- Barilleaux, René Paul y Sarah Whitaker Peters (editores). *Georgia O’Keeffe. Color and Conservation*, Penn State University Press, Pensilvania, EE. UU., 2006.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Traducido por Jonathan Mayne, Phaidon Press Limited, Londres, R.U., 1995.
- Beck, James con Michael Daley. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2001.
- Beerkens, Lydia (et al.). *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art Guidelines and Practice*, Jap Sam Books, Heijningen, Holanda, 2012.
- Bloch, Peter. *Painting and Sculpture of the Puerto Ricans*, Plus Ultra, Nueva York, EE.UU., 1978.
- Byrd, Antawan I. (et al.). *Art Cities of the Future: 21st-Century Avante-Gardes*. Phaidon Press, Londres, R.U., 2013.
- Calvo, Ana. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002.
- . *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1997.
- Cardoso Denis, Rafael y Colin Todd (editores). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, Nueva Brunswick y Nueva Jersey, EE.UU., 2000.
- Carrier, David. *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Duke University Press, Durham, EE.UU., 2006.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*, Ediciones Akal, Madrid, España, 2000.
- Corzo, Miguel Ángel (editor). *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th Century Art*, Getty Publications, Los Ángeles, EE.UU., 1999.
- Cottington, David. *Cubismo*, Encuentro, Madrid, España, 1999.
- Crook, Jo y Tom Learner. *The Impact of Modern Paints*, Watson-Guptill, Nueva York, EE.UU., 2000.
- Cummings, Paul. *Artists in Their Own Words: Interviews*, St. Martin’s Press, Nueva York, EE.UU., 1979.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*, Edimat Libros, Madrid, España, 2005.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1999.

- Diccionario de la lengua española*, 23^a edición, Editorial Planeta, Barcelona, España, 2014.
- Feliciano, Héctor. *El museo desaparecido: La conspiración nazi para robar obras maestras del arte europeo*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2004.
- Fernández Zavala, Margarita (editora). *Myrna Báez: Una artista ante su espejo*, Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, P.R., 2001.
- Fig, Joe. *Inside the Painter's Studio*, Princeton Architectural Press, Londres, R.U., 2009.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yves Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. *Art Since 1900, Modernism, Anti-Modernism, Post-Modernism*, Thames & Hudson, Nueva York, EE.UU., 2004.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), España, 1994.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*, Phaidon Press, Londres, R.U., 1998.
- Gombrich, E. H. *Story of Art*, Phaidon, Londres, R.U., 1995.
- Gómez, María Luisa. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2002.
- González, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán. *Escritos de arte de vanguardia*, Istmo, Madrid, España, 1999.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, España, 2001.
- _____. *Los manifiestos del arte postmoderno*, Akal, Madrid, España, 2000.
- Hermanidad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico arte e identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, P.R., 1998.
- Hill Stoner, Joyce y Rebecca Rushfield. *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, Nueva York, EE.UU., 2012.
- Hopkins, David. *After Modern Art. 1945-2000*, Oxford University Press, New York, EE.UU., 2000.
- Hummelen, IJsbrand y Dionne Sillé. *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype Publications, Londres, R.U., 2005.
- Hunter, Sam, John Jacobs y Daniel Wheeler. *Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture*, Prentice Hall and Harry Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, EE.UU., 2000.
- Janson, H. W. y Anthony F. Janson. *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, EE.UU., 1997.
- Kammen, Michael. *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*, Vintage Books, Nueva York, EE.UU., 2006.
- Kimmelman, Michael. *Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre, and Elsewhere*, Random House, Nueva York, EE.UU., 1998.

- Kuh, Katherine. *The Artist's Voice: Talks With Seventeen Modern Artists*, De Capo Press, Massachusetts, EE.UU., 2000.
- Le Goff, Jaques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1991.
- . *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1991.
- Lipovetsky, Pilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, España, 2000.
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Nueva York, EE.UU., 1988.
- Lucie-Smith, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, Colonia, Alemania, 2001.
- Macarrón Miguel, Ana María y Ana González Mozo. *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Editorial Tecnos, Madrid, España, 1998.
- Mayer, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, España, 1993.
- Muñoz Vinas, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*, Editorial Síntesis, Madrid, España, 2003.
- Museo de Arte de Puerto Rico. *Los tesoros de la pintura puertorriqueña*, publicado por el Museo de Arte de Puerto Rico, 2001.
- Nicolaus, Knut. *The Restoration of Paintings*, Könemann, Colonia, Alemania, 1999.
- Nuestro autorretrato. La mujer artista y la auto imagen en un contexto multicultural*. Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc., San Juan, P.R., 1993.
- Pérez-Lizano, Manuel. *Arte contemporáneo de Puerto Rico, 1950-1983: Cerámica, escultura, pintura*, Ediciones Cruz Ansata, Universidad Central de Bayamón, P.R., 1985.
- Price, Nicholas Stanley, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (editores). *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, publicado por The Getty Conservation Institute, Los Angeles, EE. UU., 1996.
- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*, La balsa de la Medusa, Madrid, España, 1999.
- Ríos Rigau, Adlín (editora). *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*, publicado por Adlín Ríos Rigau, San Juan, P.R., 1992.
- . *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 2002.
- Rivera, Nelson. *“Ceci n’est pas un bambú”: Myrna Báez o la figuración que se salva*, publicado por Nelson Rivera, San Juan, P.R., 2001.
- Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*, Da Capo Press, Cambridge, EE.UU., 1994.

- Rosenblum, Robert. *19th Century Art*, Prentice Hall, Nueva York, EE.UU., 2004.
- Rotaache González de Ubieta, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Editorial Síntesis, Madrid, España, 2011.
- Routté Gomez, Eneid. *Conversando con nuestros artistas*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico San Juan, P.R., 1999.
- Rubin, James Henry. *Impressionism Art and Idea*, Phaidon Press, Londres, R.U., 1999.
- Ruhrberg, Karl, (et. al.) *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios fotografía*, Taschen, Colonia, Madrid y Londres, Alemania, España y R.U., 2001.
- Ruiz de Lacanal, María Dolores. *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*, Editorial Síntesis, Madrid, España, 1999.
- Schapiro, Meyer. *El arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2007.
- Scicolone, Giovanna C. *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas tecnologías*, Editorial Nerea, Hondarribia, España, 2002.
- Silvester, David. *Interviews With American Artists*, Yale University Press, New Haven, EE.UU., 2001.
- Sullivan, Edward J. (editor). *Latin American Art in the Twentieth Century*. Phaidon Press, Londres, R.U., 1996.
- Traba, Marta. *Art of Latin America 1900-1980*, Inter-American Development Bank, Washington, D.C., EE.UU., 1994.
- . *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, Ediciones Librería Internacional, Río Piedras, P.R., 1971.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, México, 2012.
- Vasari, Giorigio. *The Lives of the Artists*, Oxford University Press, Nueva York, EE.UU., 2008.
- Waxman, Sharon. *Loot. The Battle Over the Stolen Treasures of the Ancient World*, Times Books, Nueva York, EE.UU., 2009.

Fuentes personales

- Conversación vía correspondencia electrónica con el Lcdo. Fernando Rovira, 18 de agosto de 2015.
- Conversación vía correspondencia electrónica con la Srta. Chakira Santiago, 13 de mayo de 2015.
- Entrevista personal con el Sr. Mikel Rotaache, (Madrid, España), 6 de junio del 2013.
- Entrevista personal con la Sra. Lidia Aravena, (Ponce, P.R.), 24 de abril de 2013.
- Entrevista telefónica con la Lcda. María Teresa Szendrey, 18 de marzo de 2014.
- Entrevista telefónica con la Sra. Lourdes Vadell, 14 de febrero de 2013.

Periódicos

- Albanese, Lorelei. "Myrna Báez: Art of a Decade", *The San Juan Star*, 26 de noviembre de 1982, pág. 9.
- _____. "Myrna Báez Opens New Exhibit", *The San Juan Star*, 19 de octubre de 1985, pág. 23.
- Alegre Barrios, Mario. "Elocuente fusión de vida y obra", *El Nuevo Día*, 4 de septiembre de 1994, pág. 74.
- _____. "Rarezas de Myrna en Botello", *El Nuevo Día*, 21 de abril de 1998, pág. 77.
- Álvarez Lezama, Manuel. "Báez: mujeres mujeres", *El Nuevo Día*, 4 de noviembre de 2001, pág. 73.
- _____. "Báez Redefines the Nude", *The San Juan Star*, 18 de septiembre de 1994, págs. 16-17.
- Antuñano, Maru. "Reflejos invisibles de una artista y su obra", *El Nuevo Día*, 17 de julio de 1988, págs. 62-63.
- "Báez", *The San Juan Star*, 3 de julio de 1966, pág. 10.
- Báez, Myrna. "Consternada con la donación de santos al Smithsonian", *El Nuevo Día*, 5 de agosto de 1998, pág. 109.
- _____. "El Instituto niega la cultura", *El Nuevo Día*, 8 de julio de 1981, pág. 45.
- "Báez Exhibit Opens Today", *The Sunday Republican*, 12 de septiembre de 1982.
- Benítez, Marimar. "10 años de Myrna Báez en Nueva York", *El Nuevo Día*, 28 de mayo de 1982, pág. 43.
- _____. "Con Myrna Báez", *El Reportero*, 20 de agosto de 1983, pág. 9.
- _____. "El lenguaje pictórico de Myrna Báez", *El Mundo*, 3 de diciembre de 1982, pág. 4-B.
- _____. "La realidad y el arte de Myrna Báez", *El Nuevo Día*, 11 de diciembre de 1981, pág. 6.
- _____. "Ruiz y Báez", *El Reportero*, 2 de noviembre de 1985, pág. 24.
- Berríos, Nelson Gabriel. "Myrna Báez", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 17 de enero de 1988, pág. 6.
- Cantres, Asunción. "Myrna Báez ante su espejo", *El Nuevo Día*, 10 de junio de 2001, págs. 92-93.
- Capalli, Milli. "Myrna Báez Hangs in the Best Museums", *The San Juan Star*, 21 de agosto de 1970, págs. 48-49.
- Cherson, Samuel B. "La historicidad de Myrna Báez", *El Nuevo Día*, 31 de agosto de 1981, págs. 12-14.
- _____. "Myrna Báez: época de reflexión", *El Nuevo Día*, 5 de diciembre de 1982, págs. 12-14.

- Cidoncha, Ileana. "Myrna Báez o la amistad", *El Nuevo Día*, 4 de septiembre de 1994, pág. 75.
- Colón Camacho, Doreen. "Sonia Fritz documenta", *El Nuevo Día*, 8 de noviembre de 1994, pág. 70.
- Crescioni, Gladys. "El desmantelamiento del Instituto de Cultura", *El Mundo*, 19 de julio de 1981, pág. 15-C.
- Cuevas, Clara. "Myrna Báez ante el proceso creativo", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 10 de diciembre de 1972, págs. 6-7.
- De Cuba, Natalia. "Home is Where the Art is", *The San Juan Star*, 18 de mayo de 1997, págs. 2-5.
- Delgado Castro, Ileana. "Myrna Báez", *El Nuevo Día*, Proyecto Puerto Rico, 2011, pág. 12.
- Delgado Esquilín, Gloribel. "Entrevista", *El Nuevo Día*, 6 de octubre de 2001, págs. E3-E4.
- Delgado Figueroa, Elaine. "Maestra de la experimentación formal", *El Nuevo Día*, 1 de noviembre de 2005, pág. 5.
- "El ADN de La plena. ¿Qué hace la tecnología del Curiosity de la NASA en el Museo de Arte de Puerto Rico?", *El Nuevo Día*, 25 de febrero de 2013, <http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/eladndelaplana-1455705/>>.
- "En honor a la pintora Myrna Báez", *El Imparcial*, 19 de agosto de 1966, pág. 34.
- "Espejos del silencio", *El Nuevo Día*, 6 de junio de 1989.
- Ferrer, Melba. "Báez Looks in the Mirror", *The San Juan Star*, 9 de octubre de 2001.
- Fox, Margalit. "James Lebron, a Wizard at Moving of Art, Dies at 76", *The New York Times*, 31 de marzo de 2005, recuperado el 10 de mayo de 2015, <http://www.nytimes.com/2005/03/31/arts/design/james-lebron-a-wizard-at-moving-of-art-dies-at-76.html?_r=0>.
- García Gutiérrez, Enrique. "Lección magistral de Myrna Báez", *El Nuevo Día*, 15 de marzo de 1992, pág. 12.
- _____. "Myrna Báez es honrada por la U.S.C.", *El Mundo*, 18 de diciembre de 1988, pág. 36.
- _____. "Myrna Báez, espíritu inquieto", *El Nuevo Día*, 11 de septiembre de 1994, págs. 12-15.
- _____. "Una muestra sin par", *El Nuevo Día*, 18 de noviembre de 2001, págs. 6-7.
- Gordon, Roni. "A Real Person Behind the Painting", *The Morning Union*, Springfield, Massachusetts, 14 de septiembre de 1982, pág. 7.
- Hernández, Carmen Dolores. "Myrna Báez. Memoria y mirada", *El Nuevo Día*, 18 de septiembre de 2005, págs. 4-5.

- Karson, Robin. "Quiet Strength of Myrna Báez", *The Sunday Republican*, 19 de septiembre de 1982.
- Martorell, Antonio. "Myrna Báez / frente al espejo", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 25 de septiembre de 1988, pág. 13.
- _____. "Premio 1era Bienal Grabado de América, Myrna Báez y el silencio elocuente", *El Mundo*, 4 de noviembre de 1977, pág. 6C.
- McCoy, Bob. "Myrna Báez", *The San Juan Star*, 3 de abril de 1988.
- McMillan, Janet. "Myrna Báez's Canvas is Puerto Rico", *The Philadelphia Inquirer*, 20 de febrero de 1987, págs. 1C y 4C.
- Monclova Vázquez, Héctor I. "Myrna Báez: al desnudo entre desnudos", *Claridad*, 22 de septiembre de 1994, págs. 16-17.
- Moreira, Rubén. "Myrna Báez en la Bienal", *Diálogo*, septiembre de 1988, pág. 26.
- Núñez Miranda, Armindo, "De pintura y otros recuerdos. Breve plática con Myrna Báez", *Diálogo*, diciembre de 2001, págs. 18-19.
- _____. "Myrna Báez una artista ante su espejo. Una muestra necesaria", *Diálogo*, diciembre de 2001, pág. 30.
- Paniagua, Gloria. "Myrna Báez y sus treinta años de gráfica", *Claridad*, 30 de septiembre al 6 de octubre de 1988, págs. 24-25.
- Power, Katherine. "Puerto Rican Artist Opens Exhibit", *Springfield Daily News*, 13 de septiembre de 1982, pág. 18.
- "Puerto Rican Artist Takes Pride in Her Country", *Daily Hampshire Gazette*, 21 de septiembre de 1982.
- Rice, Robin. "Rice on Art: Myrna Báez", *Philadelphia City Paper*, Filadelfia, 27 de febrero al 6 de marzo de 1987, págs. 10 y 12.
- Rodríguez, Mariemil. "Painter Myrna Báez Named Artist in Residence of SHU", *The San Juan Star*, 20 de diciembre de 1988, pág. 20.
- Rodríguez, Myrna. "Báez's Oil-painting Exhibit Proves Artist's Virtuosity", *The San Juan Star*, 27 de marzo de 1992, pág. 23.
- _____. "The Mastery of Imagery", *The San Juan Star*, 24 de noviembre de 1985.
- Romano, Celia Marina. "De visita al taller de la artista", *Claridad*, 30 de septiembre al 6 de octubre de 1988, págs. 18-23.
- _____. "Myrna Báez: artista plena", *Claridad*, 5 al 11 de junio del 1987, págs. 18-19.
- Ruiz de la Mata, Ernesto J. "Myrna Báez, Manet y Velázquez", *El Reportero*, 3 de marzo de 1981, pág. 21.
- Skerret, Lillian. "Dos pintores en exposición Arte Actual en América y España", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 7 de abril de 1962.
- _____. "Hablando con una pintora puertorriqueña", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 22 de junio de 1963, pág. S-10.

- Soto Meléndez, Juan. "Myrna Báez: haciendo arte, haciendo historia", *Primera Hora*, 17 de octubre de 2001, pág. 32.
- Tió, Teresa. "Cuatro voces y una búsqueda", *El Mundo*, 29 de septiembre de 1988, pág. 4.
- _____. "Do You Paint as a Puerto Rican Woman?", *El Mundo*, 15 de agosto de 1984, págs. 1B-2B.
- Toro, Ana Teresa. "El paisaje que somos", *El Nuevo Día*, 14 de abril de 2013, págs. 16-17.
- Torres Martinó, J. A. "La tradición de lo moderno en el arte de Myrna Báez", *El Nuevo Día*, 28 de septiembre de 1988.
- Traba, Marta. "Las artes plásticas en Puerto Rico", *Avance*, suplemento, El tacón de la chancleta, 30 de septiembre de 1974, págs. 36-37.
- Trelles, Luis. "Myrna Báez's Life, Work Captured on Film", *The San Juan Star*, 10 de junio de 1989.
- Underhill, Connie. "Myrna Báez and the Plight of the Puerto Rican Painter", *The San Juan Star*, 15 de agosto de 1976, pág. 8.
- Vázquez Zapata, Larissa. "Myrna Báez. Frente al espejo", *El Nuevo Día*, 14 de octubre de 2001, págs. 10-12.

Revistas especializadas y fuentes de la Internet

- "VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe", *Bienal*, Boletín Núm. 3, marzo de 1988.
- "A Death", *Cons Dist List*, 1997, recuperado el 13 de octubre de 2014, <<http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/1997/1366.html>>.
- Ainsworth, Maryan W. "From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art", *The Getty Conservation Institute Publications and Resources*, 2005, recuperado el 11 de enero de 2013, <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html>.
- Alemañy Calderón, Salvador. *Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Memorial explicativo, 5 de febrero de 2012*, recuperado el 5 de febrero de 2013, <<http://www.oslpr.org/2009-2012/ponencias/A2V6PZHV.pdf>>.
- Arce de Vázquez, Margot. "Acrílicos y serigrafías de Myrna Báez", *Sin Nombre*, Vol. XI, Núm. 2, julio-septiembre de 1980, págs. 51-59.
- Arguimbau, Peter. *How Tube Paint Changed Art History*, recuperado el 2 de febrero de 2013, <https://philbrookdocentclass2014.files.wordpress.com/2013/12/tube_paint_2010_4p.pdf>.
- Ávila, María Jesús. "A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus", *APHA Boletim* 5, 2007, págs. 1-9, recuperado el 21 de junio de 2012,

<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim5/3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf>>.

Boxer, Sarah. "The Photos That Changed Pollock's Life", *The New York Times*, Sección Critic's Notebook, 15 de diciembre de 1998, recuperado el 8 de febrero de 2013, <<http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html?pagewanted=all&src=pm>>.

Dent Weil, Phoebe. "Technical Art History and Archeometry I. Patina: Historical Scientific and Practical Considerations", *Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação*, Vol.1, No.2, 2007, págs. 060 – 066.

Esteves Amador, Irene. "Conservar la memoria", *Artefacto (Escuela de Artes Plásticas)*, octava edición, noviembre 2007.

_____. "El oficio de mirar", *Visión Doble*, 15 de octubre de 2014, <<http://www.visiondoble.net/2014/10/15/el-oficio-de-mirar/>>.

_____. "La plástica como extensión del universo", *Visión Doble*, 15 de febrero de 2015, <<http://www.visiondoble.net/2015/02/15/la-plastica-como-extension-del-universo/>>.

Fernández, Ani y Lilliana Ramos. "Ojo, lente / lente, pincel", *Reintegro de las Artes y la Cultura*, Vol. I, Núm. 2, agosto 1980, págs. 6-8.

Fernández-Santos, Elsa. "La cueva original de Altamira reabre 12 años después", *El País*, 24 de febrero de 2014, recuperado el 25 de agosto de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/24/actualidad/1393245153_024665.html>.

_____. "Un "experimento" reabre Altamira", *El País*, 19 de enero de 2014, recuperado el 25 de agosto de 2015, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/18/actualidad/1390057001_151020.html> .

Fernández Zavala, Margarita. "Bibliografía anotada de Myrna Báez", *Imagen*, Núm. 4, junio de 1980, pág. 18.

_____. "Marta Traba: Una mujer que nos vio como nosotros no nos hemos podido ver", *Plástica*, Núm. 13, julio de 1985, págs. 13-16.

_____. "Entrevista a Myrna Báez: Myrna Báez y la presencia de Puerto Rico en su arte", *Plástica*, Núm. 10, marzo de 1983, págs. 37-41.

_____. "Myrna Báez: Artista puertorriqueña contemporánea", *Imagen*, Núm. 4, junio de 1980, págs. 8-13.

Gomes, Sofia. "Documentation of Contemporary Art: A Case Study of a Private Collection", *E Conservation Magazine*, Núm. 20, junio 2011, recuperado el 21 de junio de 2012, <<http://www.e-conservationonline.com/content/view/1013>>.

Hill Stoner, Joyce. "Ascertaining the Artist's Intent Through Discussion, Documentation and Careful Observation", *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 1985, págs. 87-92.

- Hofman, Vanina. "Entrevista a Mikel Rotaache (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)", *Taxonomedia*, 17 de octubre de 2011, recuperado el 13 de septiembre de 2012, <<http://taxonomedia.net/?p=329#more-329>>.
- Mari Narváez, Mari. "La insoportable levedad del ICP", *Ochenta grados*, 11 de mayo de 2012, recuperado el 14 de mayo de 2012, <<http://www.80grados.net/la-insoportable-levedad-del-icp/>>.
- "Nuevo depósito de obras y mudanza de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña", recuperado el 25 de noviembre de 2014, <<http://www.icp.gobierno.pr/comunicados/392-nuevo-deposito-obras-icp>>.
- Pérez Chanis, Efraín E. "Myrna Báez o la poesía pictórica", *Urbe*, Vol. III, Núm. 9, abril-mayo-junio de 1964, págs. 38-43.
- Ruiz de Fischler, Carmen Teresa. "Olga Albizu, Myrna Báez y Luisa Géigel", *Homines*, Num. 4, febrero 1987, págs. 366-383.
- Ruiz de la Mata, Ernesto J. "Myrna Baez's New Prints", *Caribbean Business*, 9 de diciembre de 1981, págs. M6-M7.
- "Stretching the Vision for New York Artists, Canvas Virtuoso Jim Lebron Makes Possible the Impossible", *New York Magazine*, The Treasures of New York, diciembre de 1990, pág. 108.
- Torres Martinó, J. A. "Apuntes sobre la pintura puertorriqueña", *El Sol*, Año XXVIII, Núms. 3-4, 1983, págs. 11-17.
- Torruella Leval, Susana. "Women Artists from Puerto Rico", *Helicon Nine: The Journal of Women's Arts and Letters*, Núm. 14-15, verano de 1986, págs. 50-59.
- Traba, Marta. "Myrna Báez: Notas sobre una pintura difícil", *Imagen*, Núm. 4, junio de 1980, págs. 2-7.
- Vargas Llosa, Mario. "Tiburones en formol", *El País*, 5 de octubre de 2008, recuperado el 2 de junio de 2011, <http://elpais.com/diario/2008/10/05/opinion/1223157612_850215.html>.
- "Veinte aniversario laboratorio, MAP", *Publicación bimensual del Museo de Arte de Ponce*, febrero de 1999, recuperado el 13 de octubre de 2014, <http://www.museoarteponce.org/docs/revistas/REVISTA%20MAP%20-%201999/1999_febrero_Revista_MAP.pdf>, págs. 6-7.

Catálogos

- 25 años de pintura puertorriqueña*. Museo de Arte de Ponce, Ponce, P.R., 1986.
- Arte actual de Iberoamérica*. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, España, 1977.
- Dibujos, grabados y pinturas de Myrna Báez*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1962.

- Growing Beyond: Women Artists from Puerto Rico.*** Museum of Modern Art of Latin America, OEA, Washington, EE.UU. / Museo del Barrio, N.Y., EE.UU., 1988.
- Imágenes de la tierra.*** Pabellón Nacional de Puerto Rico en la Exposición Universal de Sevilla, España, 1992.
- La herencia artística de Puerto Rico.*** Museo Metropolitano de Nueva York / Museo del Barrio de Nueva York, EE.UU., 1974.
- La luz: Contemporary Latino Art in the United States.*** National Museum of Hispanic Art, Albuquerque, Nuevo México, EE.UU., 2000.
- Los tesoros de la pintura puertorriqueña.*** Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, P.R., 2000.
- Mujeres artistas: protagonistas de los ochenta.*** Museo de las Casas Reales, Santo Domingo, República Dominicana / Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1990.
- Myrna Báez.*** Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, P.R., 1976.
- Myrna Báez: diez años de pintura y gráfica.*** Museo del Barrio, Nueva York / Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, EE.UU. / Sala de exposiciones Chase Manhattan Bank, San Juan, P.R., 1982.
- Myrna Báez. Pinturas 2001-2005.*** Sala de las Artes, Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, P.R., 2005.
- Pintura y escultura de los años setenta en Puerto Rico.*** Museo de Arte Contemporáneo, Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, P.R., 1989.
- Pintura y gráfica de Myrna Báez.*** Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1985.
- Puerto Rican Painting: Between Past and Present.*** Museum of Modern Latin American Art, Washington, D.C. / The Squibb Gallery, Princeton, New Jersey / El Museo del Barrio, Nueva York / Museo de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, P.R., 1987.
- Tres décadas gráficas de Myrna Báez. Exposición Homenaje VIII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe.*** Museo de Bellas Artes, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1988.

Tesis

- Kapelouzou, Irirs. ***Harming Works of Art: The Challenges of Contemporary Conceptions of the Artwork***, Tesis doctoral, Royal College of Art, R.U., 2011.
- Moreira Teixeira, Joana. ***La creación contemporánea además de la materialidad. Los artistas y los límites en la conservación y restauración del arte contemporáneo***, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009.
- Rodríguez, Nora. ***The Construction of an Original Response: Myrna Báez a Role Model***, Tesis de Maestría en Artes, Vermont College, Norwich University, 1988.

Yunque Alvarado, Arys. *Breve historia de la conservación de pinturas en Puerto Rico en el siglo XX*, Tesina de Bachillerato en Artes, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2011.

Documentales

Myrna Báez: los espejos del silencio. 16mm. 26m. Dirección Sonia Fritz. Producción Maga Films, 1989.

Los espectadores de Myrna Báez. 16mm. 24m. Dirección Sonia Fritz. Producción Isla Films, Inc., 2002.

Puerto Rican Painting Between Past and Present. VHS 17m. Producción Museum of Modern Art of Latin America, Washington, D.C., EE.UU, 1987.

Puerto Rico: Arte e identidad. 16mm. 58m. Dirección Sonia Fritz. Producción Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1991.